الدكتور
صبحي أنور رشيد



تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم

الدكتور صبحي أنور رشيد

تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم

الطبعة الأولى
بيروت – ١٩٧٠

المؤسسة التجارية
للطباعة والنشر
كورنيش المزرعة – شارع زريق

محتويات الكتاب

الفصل الرابع

الفصل الخامس

الفصل السادس

الفصل السابع

الفصل الثامن

الفصل التاسع

الفصل العاشر

الفصل الحادي عشر

الفصل الثاني عشر

□ مقدّمة

يلاحظ أن الكتب العربيـــة التي ألفت في موضوع الموسيقى والآلات الموسيقية في الشرق الأدنى القديم قد أهملت معالجـة موضوع تاريخ الآلات الموسيقية وتطورها عبر العصور التاريخية المختلفة فيما قبل الاسلام ، أو أنهـا قد اكتفت بإيراد أقوال عامة مقتضبة وغير دقيقة ، كأن تذكر بأن الآلة الموسيقية الفلانية (قديمة جداً) أو(معروفة منذ القديم) أو(كان يستعملها الآشوريون أو قدماء المصريين) وهكذا ...

أما الكتب الأجنبية التي تناولت بالبحث موضوع تاريخ الآلات الموسيقية في الشرق القديم والتي بدأت في الظهور منذ النصف الثـــاني في القرن التاسع عشر، فنرى أن مؤلفيها إما أن يكونوا من المتخصصين بالعلوم الموسيقية أو من المتخصصين في موسيقى الشعوب البدائية والمتخلفة حضاريـاً ، وهذا ما جعلهم يقعون في أخطاء تاريخية كما ولم ينتبهوا إلى الكثير من القطع الأثرية التي لها علاقة بالآلات الموسيقية ، ولم يلموا بها جميعاً ، نظراً لبعد اختصاصهم عن علم الآثار . إنّ هؤلاء المؤلفين الأجانب قد اعتمدوا في أبحاثهم وكتبهم

– حتى الحديثة منها – على أبحاث وكتب علماء الآثار وعلماء الدراسات المسمارية التي صدرت منذ زمن طويل والتي أصبحت لا تتفق وما توصل إليه البحث العلمي في الوقت الحاضر ، ولا يعوّل عليها كثيراً خاصة من حيث الأزمنة التاريخية . كما أن ترجمة الكلمات المسمارية الدالة على آلات موسيقية هي بدورها أصبحت قديمة ولا تخلو من الأخطاء ، حسبما أثبتته الدراسات المسمارية الحديثة المعاصرة . وبالاضافة إلى هذا فإن كلاً من الدراسات النظرية والتنقيبات الأثرية المستمرة قد أظهرت للنور الكثير من القطع الأثرية ذات العلاقة الوثيقة بتاريخ الآلات الموسيقية والحياة الموسيقية في الشرق القديم . والتي لم يكن بامكان الباحثين المنوّه عنهم أعلاه الاستفادة منها في كتبهم وأبحاثهم . هذا ومما يلاحظ أن المعلومات والآراء الموجودة في كتب وأبحاث هؤلاء الموسيقيين تنتقل – رغم ما فيها من نقصان وأخطاء – من قارىء لآخر ومن كتاب إلى كتاب ، ويأخذها القراء كحقيقة مسلم بها لا لشيء إلا لأنها قد وردت في مؤلفات باحثين لهم مكانتهم وشهرتهم في مجال اختصاصهم.

كل هذه الأسباب قد دفعتني إلى تكريس الجهود لدراسة وبحث موضوع تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم بصورة خاصة ، وفي بقية أقطار الشرق الأدنى بصورة عامة ، وذلك من الناحية الأثرية والتاريخية . وفعلاً قمتُ بإعداد ونشر أبحاث في هذا الموضوع كتبتها باللغة الالمانية في المجلات الآثارية في العراق وخارجه. كما عرضت موجز دراساتي في محاضرتين عامتين ألقيتها في قاعة مكتبة المتحف العراقي ببغداد سنة ١٩٦٧. وفي حينه طالبت بعض الصحف البغدادية – وكذلك المهتمون بشؤون الموسيقى والآثار – بنشر هاتين المحاضرتين ، وكذلك طالبوا بترجمة المقالات الالمانية إلى اللغة العربية ليتسنى للقارىء العربي الاطلاع عليها ، خاصة وان المكتبة العربية مفتقرة إلى مثل هذا الموضوع. إلا أنني أرجأت تلبية هذه الرغبة لأنني كنت أرى أن تأليف كتاب باللغة العربية يعالج هذا الموضوع بصورة مفصلة ويأخذ

بنظر الاعتبار نتائج التنقيبات والدراسات الأثرية والمعمارية الحديثة ويزود بكثير من الصور والرسوم ، هو أنفع وأجدى لقارىء اللغة العربية من نشر مقتطفات ومناقشات من هذا الموضوع . لهذا انصرفت منذ سنة ١٩٦٧ إلى تأليف هذا الكتاب الذي يسرني أن أضعه الآن بين يدي القارىء ، عسى أن يستفيد منه المعنيون بتاريخ الموسيقى والمعنيون بالثقافة العامة وكذلك طلبة ورجال الآثار ومدرسو ومعلمو التاريخ القديم .

لقد عالجت في هـذا الكتاب – الذي يمتاز عن غيره من الكتب بمعالجة جميع الآلات الموسيقية في جميـــع عصور التاريخ القديم في العراق أولاً وباحتوائه على عدد كبير من الصور والرسوم– الآلات الموسيقية التي استعملت في العراق منذ أقدم عصر جاءتنا منه آثار لهـــا علاقة بالآلات الموسيقية (حوالي ٣٠٠٠ ق. م) لغاية انتهاء العصر الفرثي (٢٤٧ ق.م – ٢٢٦ب.م) طبقـــاً لتسلسل العصور الزمنية لتاريخ العراق القديم ثانياً . لقد شرحت وعالجت كافة الآلات الموسيقية – على ضوء ما هو معرف من الآثار في الوقت الحاضر – التي ترجع إلى عصر معين وذلـك بعد تقسيمها إلى فصائل مثل الآلات الوتريـة وآلات القرع والإيقاع ، ثم الآلات الهوائية . وفي خلال الشرح عرضت وجهات النظر والآراء المختلفة التي وقفت عليهـا في المراجع الأجنبية التي تناولت هـذا الموضوع ، وقمت بمناقشتها وتبيان أوجه الخطأ والصواب فيها ورفضتُ بعضها وأيدت البعض الآخر .

هذا وممـا تجدر الاشارة إليه هو أن موضوع تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم يدرّس في بعض معاهد وجامعات أوروبا وأمريكا . ويحق لنا بعد أن عرفنـا هذا أن نتساءل ، إذا كان الجانب الموسيقي من تراث بلادنا القديم يدرس ويعتنى به في الخارج ، أفليس الأولى أن يدرس هذا الموضوع دراسة علمية مفصلة في جامعات ومعاهد الموسيقى والفنون الجميلة عندنا ؟.

وفي الأخير أود أن أعبر عن خالص شكري وامتناني لمديريـــة الآثار العامة في بغداد لتعاونها وتزويدها لي ببعض الصور، كما أشكر دار النشر التي بذلت جهوداً مشكورة في سبيل طبع وإخراج هذا الكتاب .

المؤلف

الدكتور صبحي أنور رشيد

مديرية الآثار العامة ـ بغداد
والمدرس المعار للتدريس بجامعة الرياض

□ الفصل الأول

تاريخ البحث وتسميات الآلات الموسيقية

تاريخ البحث :

بعد أن بدأت معاول المنقبين تكشف – منذ أواخر النصف الأول من القرن التاسع عشر – عن الكثير من الآثار[1] التي تركتها الأقوام[2] التي

١ – عرف قانون الآثار العراقي رقم ٥٩ لسنة ١٩٣٦ في مادته الأولى كلمة الآثار بما يلي :
« يقصد في هذا القانون بكلمة الآثار كل ما صنعته أو تفننت به يد الانسان قبل سنة ١٧٠٠ الميلادية و ١١١٨ الهجرية كالمباني والمغاور والمسكوكات والمنحوتات والمخطوطات وسائر أنواع المصنوعات التي تدل على أحوال العلوم والفنون والصنائع والآداب والديانات والتقاليد والأخلاق والسياسة في الأجيال الغابرة » .

٢ – لا يمكن معرفة أسماء الأقوام التي استوطنت في العراق في عصور ما قبل التاريخ ، نظراً لعدم توصل الانسان بعد إلى معرفة الكتابة . ومن الثابت علمياً ان السومريين هم أقدم قوم كان يسكن القسم الجنوبي من العراق منذ عصر الوركاء (نهاية الألف الرابع وبداية الألف الثالث ق . م) . أما في العصور التاريخية فقد تعاقبت على الحكم في العراق أقوام سامية وأخرى غير سامية مثل الاكديين والبابليين والكشيين والحوريين والآشوريين والكلدانيين والفرس الاخمينيين والسلوقيين ثم الفرس الفرثيين والفرس الساسانيين .

استوطنت العراق القديم ، والتي ظلت راقدة في جوف الثرى عدة قرون ، وبعد أن عرضت هذه الآثار في متاحف بعض الدول الأجنبية ونشرت في الكتب والمجلات العلمية ، نرى طائفة من الباحثين تنصرف لدراسة وبحث ناحية واحدة من هذه الآثار ألا وهي الناحية المتعلقة بالآلات الموسيقية ، وبدأت – منذ سنة ١٨٦٤ - تظهر إلى الأسواق الكتب والمجلات التي تعالج هذا الموضوع .

ويمكننا أن نقسم هذه الكتب والبحوث إلى ثلاث مراحل :

المرحلة الأولى :

تبدأ هذه المرحلة في سنة ١٨٦٤ وهي السنة التي صدر فيها في لندن أول كتاب حول الآلات الموسيقية في الشرق القديم لمؤلفه الانكليزي كارل انجل [٣]. عالج المؤلف في هذا الكتاب الآلات الموسيقية لكل من الآشوريين[٤] والمصريين والعبرانيين معتمداً في ذلك على الآثار التي تركتها هذه الشعوب والتي كانت معروفة في زمن هذا المؤلف . والذي يهمنا هنا هو أن كارل انجل قد استنتج من دراسته للآلات الموسيقية الآشورية ان هذه الآلات لم تكن بدائية أولية بل انها لا بد وأن تكون قد تطورت عن آلات أقدم عهداً وتعود لأقوام سبقت الآشوريين على مسرح الحياة . وأعقب ذلك أبحاث الافرنسيين (فيرولو وبلاكو)[٥] حيث نجد فيها أول توضيح لأهمية الموسيقى في الحياة

---

3 — C. Engel, The Music of the Most Ancient Nations. London 1864.

٤ – ان سبب اقتصار كارل انجل على الآلات الموسيقية الآشورية يعود الى ان آثار الأقوام الأخرى لم تكن بعد قد أظهرتها التنقيبات في زمن تأليفه الكتاب ، لأن التنقيب في المدن والتلول السومرية والبابلية قد جاء متأخراً بالنسبة للتنقيب في المدن الآشورية ، وبعد صدور كتابه بعدة سنوات .

5 — Ch. Virolleaud-F. Pélagaud, Encyclopédie de la Musique, Vol. I Paris 1924.

الدينية والثقافية عند السومريين . كما وظهرت مقـالات تعالج بعض الآلات الموسيقية القديمة مثل مقـــال (ليون اويزيه)[٦] حيث تطرق إلى وصف الآثار التي استخرجتها البعثة الافرنسيه من مدينة تلو[٧] والتي تحمل مشاهداً للطبل الكبير والكنارة ، ومقال روتن[٨] الذي تطرق لبعض الآلات الوترية ومقال ديشزن كويلمان[٩] الذي تطرق الى الآلة الوترية الجنك ونوقشت فيه آراء الباحث الألماني (كورت ساكس) والبـاحث الانكليزي (جالبن) . وتدخل في عداد هذه المرحلة الأبحاث الأولى للعـالم الألماني ساكس[١٠] التي اعتمدت إلى حد ما على أبحاث (فيرولو وبلاكو) .

يلاحظ أن أبحاث هذه المرحلة قد اعتمدت على عدد قليل من الآثار التي أظهرتها حفريات القرن التاسع عشر ، كما أنها لم تهتم بالكتابات المسمارية[١١]

---

6 — L. Heuzey, Musique Chaldéenne, in: RA IX (1912) P. 85 ss.

٧ — مدينة سومرية في جنوب العراق . نقب فيهـــا الافرنسيون منذ سنة ١٨٧٧ لغاية سنة ١٩٣٣ بصورة متقطعة . وتعتبر الأبحاث والدراسات الحديثة المدينـــة القديمة المعروفة باسم « جرسو Girsu » على أنها (تلو) الحالية وليس (لكش) كما كان السـائد في جميع الكتب . حول موقع تلو انظر الخريطة في نهاية هذا الكتاب .

8 — M. Rutten, Scènes de Musique et de Danse, in: Revue des Arts Asiatiques IX (1935) p. 218 ss.

9 — M. Duchesne-Guillemin, La Harpe en Asie Occidentale, in: RA XXXIV, 1 (1937) P. 29 ss.

10 — C. Sachs, Musik des Altertums, Breslau 1924. Die Musik der Antike, in: Handbuch der Musikwissenschaft, Hrsg. V. E. Bücken. Wildpark-Potsdam 1928. Geist und Werden der Musikinstru mente, Berlin 1929.

١١ — أطلق الاغريق على الكتابة المسمارية التي استخدمهـــا سكان العراق القديم اسم « Assyria Grammata » أي الكتابة الآشورية . أما التسمية المألوفة (الكتابة المسمارية) فهي تسمية حديثة بعد أن وصلت إلى اوربا بعض الأخبار والنماذج لكتابات قديمة عثر عليها الرحالة والسياح الأجانب في ايران والعراق ومن أشهرهم الايطالي =

التي لها علاقة بالموضوع . لهذا كله نرى أن أبحاث هذه المرحلة قــد اقتصرت على الناحية الوصفيــة لبعض الآلات الموسيقية دون أن تقدم صورة مكتملة لتطور كل آلة موسيقية . هذا ومما يجدر ذكره أن أبحاث الفترة الأخيرة من هذه المرحلة قــــد عالجت الآلات الموسيقية السومرية بالاضافة إلى آلات الآشوريين والبابليين .

المرحلة الثانية :

توجت هذه المرحلة بظهور كتاب الباحث الانكليزي فرانسيس جالبن(١٢) الذي صدر في سنة ١٩٣٧ . عالج المؤلف في هــذا الكتاب مختلف الآلات الموسيقية السومرية والبابلية والأشورية ، معتمداً في ذلك على نتائج التنقيبات الأثرية والأبحاث المسمارية المتعلقة بهذا الموضوع . ويلاحظ أن هذا الباحث قد قارن في كتابه هــــذا الآلات الموسيقية في العراق القديم بالآلات الموسيقية الآسيوية والافريقية خاصـــة فيما يتعلق بالتسميات إذ كان همه تعيين الاسم السومري أو الاكدي أو الآشوري لكل آلة موسيقية وما يطلق على نفس الآلة في اللغات الافريقية والآسيوية . ولم يعالج (جالبن) الآلات الموسيقية في العراق القديم حسب العصور الزمنية والتسلسل التاريخي بل عالج الآلات الموسيقية حسب أنواعها كالآلات الوترية والهوائيــة وآلات القرع والايقاع .

= « بيترو دللافاله Pietro della Valle » . ويظهر ان أول من أطلق تسمية (الكتابة المسمارية) هو الألماني (انجلبرت كمفر Engelbert Kämpfer) وذلك في نهاية القرن السابع عشر ، انظر كتاب :

J. Friedrich, Entzifferung verschollener Scriften und Sprachen. Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954.

12 — F.W. Galpin, The Music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians and Assyrians. London 1937.

ويمتاز هذا الكتاب عن أبحـــاث المرحلة الأولى باحتوائه على آثار المقبرة الملكية في أور[١٣] التي لها أهميتها الخاصة لموضوع الآلات الموسيقية في العراق القديم ، كما ضم آثاراً أخرى أظهرتهـا تنقيبات البعثات المختلفة أي أنه جاء جامعاً للقطع الأثرية المعروفة في زمنه والتي لها علاقة بالموضوع . وعلى كتابه هذا اعتمدت مؤلفات ومقالات مؤلفين وباحثين آخرين أمثـال ساكس[١٤] رريس[١٥] وبين[١٦] وبولين[١٧] وفارمر[١٨] وفيكنر[١٩] .

تمتاز أبحاث هذه المرحلة بتعدد الآثار المتعلقة بالموضوع والعائدة إلى عصور وفترات زمنية مختلفة وبأخذها بنظر الاعتبار نتائج الدراسات المسمارية التي لها علاقـــة بالآلات الموسيقية وكذلك بتركيزها على بحث الآلات الموسيقية حسب أصنافها وليس بحسب تسلسل العصور التاريخية .

---

١٣ ـ لقد كشف عن هـــذه المقبرة المنقب الانكليزي (ليونارد وولي) واستمرت تنقيباته فيها من سنة ١٩٢٦ لغاية سنة ١٩٣٠ ، وقد عثر فيها على مجموعة من الآثار النفيسة ومن جملتها بعض الآلات الموسيقية المختلفة التي دفنت مع الموتى اللذين دفنوا في قبر الملك . وعثر كذلك على اختام اسطوانية وآثار أخرى تحمل أشكالاً للآلات الموسيقية السومرية المختلفة . قام بنشر آثار هذه المقبرة الملكية المشهورة المنقب المذكور وذلك في الجزء الثاني من السلسلة الخاصة بتنقيبات أور وذلك في سنة ١٩٣٤ ، انظر :

L. Woolley, Ur Excavations II: The Royal Cemetery.

14 — C. Sachs, The History of Musical Instruments, New York 1940.

15 — G. Reese, Music in the Middle Ages. New York 1940.

16 — F. Behn, Musikleben im Altertum und frühen Mitterlater. Stuttgart 1954.

17 — C. Polin, Music of the Ancient Near East. New York 1954.

18 — H.G. Farmer, The Music of Ancient Mesopotamia, in: The New Oxford History of Music, Vol. I, London 1957.

19 — M. Wegner, Die Musikinstrumente des Alten Orients. Münster 1950.

المرحلة الثالثة :

وهي المرحلة العلمية الراهنة ، وقد بدأت في سنة ١٩٥٧ بظهور كتاب البروفسور شتاودر [٢٠] أستاذ علم الموسيقى في جامعة فرانكفورت بألمانيا الغربية تحت عنوان (الجنك والكنارة السومرية) . عالج المؤلف هذه الآلات حسب عصورها التاريخية مبتدأ بأقدمها ووصفها بصورة مفصلة وناقش آراء (وولي) حول اعادة تركيبه لبعض الآلات الأصلية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في أور .

وأعقب (شتاودر) كتابه هذا بكتاب آخر صدر في سنة ١٩٦١ تحت عنوان (جنكات وكنارات الشرق الأدنى في العصر البابلي والآشوري) [٢١] وهذا الكتاب هو في الواقع تكملة لكتابه الأول وسار فيه على نفس المنوال . وهنا تظهر بوضوح أفكاره وميوله وتحيزه لسكان الجبال أي غير الساميين وغير ذلك من الهنات العلمية والمغالطات [٢٢] التي سوف نفصلها في مكان آخر من هذا الكتاب . وصدر له في سنة ١٩٦١ مقال حول العود القديم [٢٣] حاول فيه أن ينسب أصل هذه الآلة وانتشارها في العراق القديم إلى سكان الجبال وبصورة خاصة إلى (الخوريين) معتمداً في ذلك على آثار قليلة وتعود لأدوار مختلفة كما أنه لم يكن على علم بآثار عراقية قديمة تحتوي على مشاهد

---

20 — W. Stauder, Die Harfen und Leiern der Sumerer. Frankfurt 1957.

21 — W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorderasiens im babylonischer und assyrischer Zeit. Frankfurt 1961.

٢٢ - لقد قمت بنشر دراسة ونقد لهذا الكتاب ، انظر :
Subhi Anwar Rashid, in: Berliner Jahrbuch für Vor — und Frühgeschichte 7 (1967) p. 355-359.

23 — W. Stauder, Zur Frühgeschichte der Laute, in: Festschrift Helmuth Osthoff, Tutzing (1961) p. 14-25.

لهذه الآلة منذ العصر الاكدي (٢٤) . وتحت اشرافه صدرت في سنة ١٩٦٠ أطروحة دكتوراه بعنوان موسيقى الحضارة السومرية (٢٥) للآنسة (هارتمان) درست فيها غالبية الآلات الموسيقية منذ عصر الوركاء لغاية بداية العصر البابلي القديم وقدمت دراسة مستفيضة للآلات الموسيقية من الناحية اللغوية احتلت الجزء الأعظم من الأطروحة .

تمتاز أبحاث مدرسة البروفسور (شتاودر) بالبحث العلمي العميق وبالاهتمام بالناحية اللغوية والتاريخية للآلات الموسيقية ، ويركز (شتاودر) نفسه على ناحية العرق وينحاز كثيراً إلى غير الساميين وبصورة خاصة (الخوريين) . ان البروفسور (شتاودر) ينفرد بكونه البروفسور الوحيد من أساتذة الموسيقى في المانيا الذي يدرس تاريخ الآلات الموسيقية في الشرق القديم وينفرد بكونه حجة في هذا الموضوع ، وان أي مقال يكتب أو كتاب يؤلف في المستقبل سوف يعتمد على أبحاث (مدرسة شتاودر) الألمانية

هذا ولأجل استكمال هذا الاستعراض لتاريخ البحث لموضوع الآلات الموسيقية في العراق القديم لا بد وأن نذكر جهود مؤلف هذا الكتاب العلمية وأبحاثه في هذا الموضوع حيث استطاع من دحض الكثير من آراء البروفسور شتاودر وتلميذته (هارتمان) كما وأضاف بعض المعلومات الجديدة في هذا الموضوع بواسطة اكتشافه لبعض القطع الأثرية غير المعروفة أو التي لم ينتبه

---

٢٤ – لقد قمت بنشر دراسة مفصلة حول العود القديم اثبت فيها بالأدلة الأثرية خطأ نظرية شتاودر حول أصل وتاريخ العود ، وذلك في كتاب الاحتفال المئوي للجمعية البرلينية للانتروبولوجي والاتنولوجي وما قبل التاريخ الذي صدر في سنة ١٩٦٩ . هذا وسوف نأتي على مناقشة آراء شتاودر في مكان آخر من هذا الكتاب .

25 — H. Hartmann, Die Musik der Sumerischen Kultur Frankfurt 1960.

إلى أهميتها العلمية الباحثون في هذا الموضوع . ففي مقـــال نشرناه في مجلة سومر [٢٦] باللغة الالمانيـــة ناقشنا آراء شتاودر حول آلة (الكنارة) الاكدية وأثبتنا بالأدلة الأثرية خطأ هذه الآراء وقدمنا مشاهد جديدة لهذه الآلة الاكدية لم يكن بعضها معروفاً من قبل .

وفي مقال آخر باللغة الالمانية عالجنا فيه أنواع الطبول والصنوج وقدمنـا تاريخاً جديداً لهذه الآلات وناقشنا آراء شتاودر وغيره من الباحثين في هذا الموضوع ، ونشرنا أثراً لم يكن معروفاً من قبل استطعنا بمعونته تغيير الرأي السائد حول تاريخ الطبل وكذلك أشرنا لأول مرة إلى أهمية كسرة من مسلة أورنامو حول تغيير تاريخ الصنوج [٢٧] . كما قمنـا بنشر دراسة مفصلة مدعمة بالأدلة والقطع الأثرية الكثيرة دحضنا فيهـا نظرية البروفسور (شتاودر) حول أصل وتاريخ آلة العود القديم [٢٨] .

تمتاز أبحاث المرحلة الثالثة بالبحث العلمي الدقيق وبالاعتماد على أحـدث التراجم والدراسات المسمارية وبمعالجة كل ما هو موجود من آثار لهـــا علاقة بالآلات الموسيقية وبالاهتمام بالناحية التاريخية للآلات وتعقب تطورها خـلال العصور التاريخية المختلفة .

وقبل أن ننهي هذا الاستعراض لتاريخ البحث لا بد لنا من ذكر حقيقة مهمة وهي أن جميع الذين بحثوا أو كتبوا في موضوع تاريخ الآلات الموسيقية

---

26 — Subhi Anwar Rashid, Neue akkadische Leierdarstellungen und ihre Bedeutung für die mesopotamischen Musikgeschichte, in: Sumer 23 (1967) p. 144 ss.

27 — Subhi Anwar Rashid, Zur Datierung der mesopotamischen Trommeln und Becken, in: Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatischeen Archäologie Bd. 60.

٢٨ – انظر الهامش رقم ٢٤ .

في العراق القديم هم من المتخصصين في علم الموسيقى أو في موسيقى الشعوب البدائية ، لهذا نراهم يقعون في أخطاء تاريخية كما أنه ليس بمقدورهم الاحاطة والإلمام بكافة الآثار والنصوص التي لها علاقة بالآلات الموسيقية . ويقابل هذه الحقيقة حقيقة أخرى وهي أن مؤلف هذا الكتاب هو أول آثاري[٢٩] بحث في هذا الموضوع وتوصل إلى نتائج جديدة غيرت مما هو سائد في الكتب الأجنبية من معلومات وآراء حول هذا الموضوع .

تسميات الآلات الموسيقية في اللغة العربية

تصادف الباحث في هذا الموضوع صعوبات تتعلق بأسماء الآلات الموسيقية في اللغة العربية ، فهناك كلمات في الكتب العربية لو سمعها المرء لما عرف أنها كلمة تطلق على آلة موسيقية ، أو إذا كان يعرف ان الكلمة الفلانية تطلق على آلة موسيقية ، إلا أنه لا يعرف نوع هذه الآلة أو شكلها ومثال ذلك كلمة (كنارة) و (جنك) و (صلاصل) و (الشفوية) . فكلمة (كنارة) تطلق على آلة وترية تسمى باللغات الأجنبية لاير[٣٠] . وكلمة (جنك) كلمة فارسية مستعملة في كتب الموسيقى العربية وهي تطلق على آلة وترية تسمى باللغات الأجنبية هارب[٣١] وكلمة صلاصل تطلق على آلة معدنية تشبه الملقط أو الشوكة تثبت عليها بعض الصنوج وتسمى باللغات

---

٢٩ - ان الفصل الذي كتبه الاثاري الافرنسي « اندريه بارو A. Parrot » في كتابه «آشور» الذي صدر بالافرنسية والألمانية والانجليزية حول الآلات الموسيقية في العراق القديم هو عبارة عن المامة سطحية وناقصة لا يمكن اعتبارها بحثاً أو دراسة علمية بل مجرد وصف لبعض مشاهد الآلات الموسيقية المعروفة .

٣٠ - بالانجليزية Lyre وبالالمانية Leier .

٣١ - بالانجليزية Harp وبالالمانية Harfe وبالافرنسية Harpe وبالايطالية Arpa .

الأجنبية « Sistrum » سيستروم [٣٢] . وكلمة (الشفوية) تطلق على آلة هوائية للنفخ تشبه الأورغن وتسمى بالانكليزية (Mouth-Organ) . ويضاف الى هذه الصعوبة مشكلة اختلاف الأسماء العربية للآلات الموسيقية من قطر عربي لآخر . فالأسماء الشائعة في الكتب المصرية لبعض الآلات الموسيقية هي غير معروفة في العراق مثلاً . وبالعكس ومثال ذلك كلمة السمسمية التي يطلقها المصريون على الآلة الوترية التي تسمى بالانكليزية (لاير) . كما لاحظنا في الكتب العربية استعمال كلمة واحدة للدلالة على آلات موسيقية مختلفة مثل كلمة (الجنك) أو كلمة (قيثارة) التي يستعملها البعض للدلالة على الآلة الوترية التي تسمى بالانكليزية (هارب) والبعض الآخر يستعملها للدلالة على الآلة الوترية التي تسمى بالانكليزية (لاير) وهناك من يستعمل كلمة (جنك) للدلالة على نوع من الدف . لهذا فإننا سوف نستعمل في حالات خاصة التسميات الأجنبية لأنها أدق في التعبير عن المطلوب كما أنها أقرب إلى فهم القارىء من بعض الكلمات العربية التي أوردت أمثلة لها في أعلاه . ونود أن نشير بهذا الصدد إلى كتاب الدكتور حسين علي محفوظ (معجم الموسيقى العربية) [٣٣] الذي يعد أول معجم عربي شمل ألفاظ الموسيقى العربية مع الاصطلاحات في الافرنجية والعربية وبالعكس .

مصادر معلوماتنا عن الآلات الموسيقية

كانت المعلومات حول الآلات الموسيقية في العراق القديم تعتمد — قبل بداية التنقيبات وظهور الآثار المختلفة — على ما جاء في التوراة بهذا الصدد ،

---

32 — Sistrum.

٣٣— اصدرت هذا الكتاب بمناسبة انعقاد المؤتمر الدولي للموسيقى العربية ببغداد (٢٤ رجب ١٣٨٤ هـ — ٢٨ تشرين الثاني ١٩٦٤) وزارة الثقافة والارشاد العراقية ، سلسلة الكتب الحديثة ٢ ، بغداد ١٩٦٤ .

حيث ورد فيه ذكر الآلات الموسيقية التي استعملت في احتفـال اقامه الملك الكلداني (نبوخذ نصر ٦٠٤ – ٥٦٢ م .) وهي آلات وتريـة وآلات القرع والايقاع [٣٤] . أما بعد اجراء التنقيبات في مدن ومواقع مختلفـة من العراق فإن مصادر معلوماتنا عن الآلات الموسيقية قـد تعددت وأصبحت كالآتي :

١ – الآلات الموسيقية الأصلية القديمة كالتي ظهرت في المقبرة الملكية في أور أثناء تنقيبات السير وولي [٣٥] .

٢ – مشاهد الآلات الموسيقية على أنواع مختلفـة من الآثار مثل المنحوتات والمسلات والأختام الاسطوانية [٣٦] والدمى الطينية والأواني الفخارية والحجرية والتماثيل والعاجيات والرسوم الجدارية .

٣ – النصوص المسمارية حيث وردت فيها أسماء للآلات الموسيقية ونوع المادة المعمولة منها وأسماء الموسيقيين وأصنافهم والمناسبات التي استعملت فيها الموسيقى وغير ذلك من المعلومات التي سنأتي عليها في فصل قادم .

---

٣٤ – انظر الفصل التاسع من هذا الكتاب .

٣٥ – انظر الهامش رقم ١٣ والقسم الخاص بآلات دور فجر السلالات الثالث (سلالة اور الأولى) من الفصل الثالث .

٣٦ – الختم الاسطواني عبارة عن قطعة غالباً ما تكون من الحجر ذات شكل اسطواني ، مثقوبة في الوسط ليسهل حمل الختم بواسطة خيط أو سلك معدني . تنقش على سطح الختم – بواسطة الحفر أو القشط وبصورة معكوسة – رسوم أو رسوم مع كتابة مسمارية تختلف في مواضيعها وطرازها الفني من عصر إلى عصر ، وبدحرجة الختم الاسطواني على الطين الرطب تظهر نقوش الختم بصورة بارزة وصحيحة بالشكل الذي أراده الفنان . راجع حول تفاصيل هذا الموضوع كتاب الدكتور صبحي أنور رشيد، تاريخ الفن في العراق القديم ، الجزء الأول : الأختام الاسطوانية ، بيروت ١٩٦٩ .

□ الفصل الثاني

الآلات الموسيقية في عصر الوركاء وجمدة نصر
(٣٠٠٠ – ٢٦٠٠ ق٠م)
الآلات الوترية

الجنك (harp) :

سوف نستعمل هـذه الكلمة الفارسية للدلالة على الآلة الوترية التي يطلق عليها بالانكليزية كلمة هارب (harp) وبالالمانية كلمـة هارفه (Harfe) . وتتألف هذه الآلة من صندوق صوتي شبيه بالزورق في احـدى نهايتيه ساق أو عنق يتجه إلى الأعلى تثبت عليـه الأوتار التي تتصل بالصندوق الصوتي أو الرنان بصورة مائلة ولهذا يكون الوتر الخارجي أطول الأوتار والوتر الداخلي أقصرها (انظر صورة رقم ١ والشكل ١١ و١٥) .

ان أقدم مشهد لهـذه الآلة الوترية يعود إلى النصف الثاني من عصر الوركاء[٣٧] (٣٠٠٠ – ٢٨٠٠ ق . م) ، حيث ورد على احـدى رقم أو

٣٧ – اعتاد الآثاريون على تسمية الأدوار الحضارية لتاريخ وادي الرافدين التي سبقت استعمال =

ألواح الطين العائدة إلى هذا العصر والتي تحتوي على أقـــدم كتابة [٣٨] في العالم، رسم لآلة وترية تحتوي على ثلاثة أوتار وصندوقها الصوتي يشبه الزورق

= الكتابة في تدوين الحوادث التاريخية والسياسية بأسماء المدن أو المواقع أو التلول التي يعثر فيها لأول مرة على آثار جديدة لم تكن معروفة قبل ذلك ولها مميزات تختلف عن آثار الأدوار الأخرى . وتسمية عصر الوركاء جاءت من اسم مدينة الوركاء — وهي مدينة سومرية مشهورة ، تقع على بعد حوالي ٦٠ كم. من مدينة السماوة الحالية — حيث عثرت البعثة الألمانية فيها لأول مرة على نوع من الفخار يمتاز بصفات خاصة لم يكن معروفاً قبل ظهوره في هذه المدينة . ولقد توصلت بعثة التنقيب إلى معرفـــة طبقات السكنى في مدينة الوركاء وأدوارها الحضارية والزمنية بواسطة حفرة دراسية عميقة حفرتها في منطقة المعابد بالقرب من الزقورة . وبلغت طبقات السكنى فيهـــا ١٨ طبقة ، أدوارها الحضارية هي كما يلي :

الطبقة ١ ترتقي إلى دور فجر السلالات .
الطبقة ٢ — ٣ ترتقي إلى دور جمدة نصر .
الطبقة ٤ — ٦ ترتقي إلى النصف الثاني من عصر الوركاء .
الطبقة ٧ — ١٢ ترتقي إلى النصف الأول من عصر الوركاء .
الطبقة ١٣ — ١٨ ترتقي إلى عصر العبيد .

وفي الطبقة الرابعة ظهرت أقدم الكتابة وطبعات الأختام الاسطوانية لأول مرة ، كما ظهرت معابد كبيرة ذات طرز معمارية خاصة . ويعتبر هذا الدور بداية فجر التاريخ بسبب ظهور الكتابة ، أما الأدوار التي سبقت هـــذا الدور فتسمى بادوار ما قبل التاريخ .

٣٨ — مرت الكتابة في وادي الرافدين القـــديم بثلاث مراحل من التطور هي : الطور الصوري ، ثم الطور الرمزي ، ثم الطور المقطعي . أمـــا الطور الهجائي فلم تصله كتابات وادي الرافدين المسمارية . ان زمن ظهور الكتابة في العراق — حوالي ٣٠٠٠ ق . م — ان لم يكن أقدم من زمن ظهور الكتـابة الهيروغليفية في وادي النيل ، فهو معاصر له . ويرى بعض الباحثين في كتابـــة العراق الدافع أو العامل المساعد لظهور الكتابة الهيروغليفية في وادي النيل ، انظر كتاب هنري فرانكفورت (فجر الحضارة في الشرق الأدنى) . كان الكاتب في العراق القديم يرسم — في الطور الصوري - صور الأشياء المراد تدوينها ، فإذا أراد مثلاً أن يكتب كلمة قدم فانه يرسم صورة للقدم وهكذا .

تقريباً (انظر الصورة رقم ١ وشكل ١) . وقرأ علماء الكتابات القديمة هذا الرسم أو العلامة الصورية بلفظ (بالاك balag) أو (بالانك balang) [٣٩] ان وجود هذه العلامة الصورية يدل في الوقت نفسه على استعمال سكان العراق القدامى الذين عاشوا في النصف الثاني من عصر الوركاء لهذه الآلة الوترية (الجنك harp) إذ أن كتبة هذا الدور لم يتمكنوا إلا من كتابة الأشياء المادية الملموسة والموجودة في حياتهم . أما عن طريقة العزف على هذه الآلة الوترية فلا يمكن القول بشيء عنها نظراً لعدم وجود مشاهد – في الوقت الحاضر – ترينا طريقة العزف .



(شكل ١)

ولكن قياساً على مشاهد هذه الآلة في الأدوار اللاحقة ، يمكننا القول بأن العزف على هذه الآلة الموسيقية كان بواسطة الاصبع مباشرة أي بدون ريشة [٤٠] .

---

39 — A. Falkenstein, Archaische Texte aus Uruk, Berlin (1936) P. 69 ss Nr. 197, 331, 419, 501, 531, 532.

٤٠ – الريشة ما يضرب به على الأوتار .

المضارب الرنانة (dancing sticks) :

وهي عبارة عن قطع معدنية شبيهة بالمنجل تقريباً ذات نهـــاية رفيعة وأخرى عريضة ، تمسك باليد وتقرع الواحدة بالأخرى (انظر صورة ٢٢) ان أقدم المضارب الرنانة تعود لدور جمدة نصر [٤١] (٢٨٠٠ – ٢٦٠٠ ق.م) وقد عثر عليها في مدينة كيش [٤٢] ، في كل قبر زوج واحد (انظر الصورة رقم ٢) وكان سمك هـــذه المضارب الرنانة المعمولة من النحاس يتراوح بين ١,٥ ملم و ٣ ملم . ولقد اعتبر الاثاريون هذه القطع المعدنية في بادىء الأمر أسلحة [٤٣] إلا أنه سرعان ما صرف النظر عن هذا الرأي واعتبرت مضارب رنانة بعد العثور على أختام وآثار أخرى تحمل مشاهد لاستعمال هذه القطع كآلة للقرع والايقاع (انظر الصورة رقم ٢٢ و ١٧) . والعادة في قرع هذه المضارب الرنانة أن تكون نهاياتها بوضعية مختلفة أي إذا كانت النهاية الرفيعة

---

٤١ – جاءت هذه التسمية من اسم تل أثري يعرف باسم جمدة نصر ، يقع الى الشمال الشرقي من مدينة كيش القديمة بالقرب من بابل . بدأت التنقيبات الأثرية فيه في سنة ١٩٢٥ وتوقفت في سنة ١٩٢٨ ، انظر :

E. Mackay, Report on Excavations at Jemdet Nasr, Iraq. Chicago: Field Museum of Natural History 1931.

42 — E. Mackay, Report on the Excavations of the « A » Cemetery at Kish, Mesopotamia (= Kish I) P. 39 pl. III, 1, 2, pl. XVII, 2, 3, 5, 6. E. Mackay, A Sumerian Palace and the «A» Cemetery at Kish, Mesopotamia (= Kish II) P. 160 s, Pl. XXXIX, 6 Pl. LXI 2-4, 10, 11.

43 — F.W. Galpin, MS, p. 1

للمضرب الأيمن متجهة إلى الأعلى فإن النهاية العريضة للمضرب الأيسر تكون في الأعلى أيضاً وبالعكس (صورة رقم ١٧ و ٢٢) .

ان مشاهد الآلات الموسيقية الموجودة على آثار عصر الوركاء وجمدة نصر – المعروفة في الوقت الحاضر – هي قليلة جداً لا تتعدى تلك التي ذكرناها أعـــلاه ، وان نتائج تنقيبات المستقبل قد تزيد في معلوماتنا حول الآلات الموسيقية لهذه الفترة ، خاصة وان عصري الوركاء وجمدة نصر يمثـلان طوراً راقياً للحضارة السومرية .

●

الآلات الموسيقية في عصور فجر السلالات
(٢٦٠٠ – ٢٣٥٠ ق . م)

أعقب دور جمدة نصر فترة زمنية طويلة أطلق الباحثون عليها اسم (فجر السلالات) وقسموها إلى ثلاثة عصور هي : فجر السلالات الأول ، فجر السلالات الثاني ، وفجر السلالات الثالث [٤٤] انتهت بقيام الحكم الأكدي السامي .

٤٤– وضعت هذه التقسيمات البعثة الأمريكية التي كانت تنقب في منطقة ديالى في الثلاثينيات برئاسة العلامة فرانكفورت ، استناداً الى النواحي المعمارية والطرز الفنية للآثار الأخرى التي اكتشفتها . لقد أقر مؤتمر الآثار الذي عقد في بغداد آنذاك تسمية « فجر السلالات » والتقسيمات الثلاثة المذكورة أعلاه ، وهي تقسيمات لا تزال متبعة في الكتب الانكلو امريكية والكتب العربية . أما المدرسة الالمانية برئاسة العلامة (مورتكات Moortgat) فقد اتبعت تقسيماً آخر لهذه الفترة الزمنية الطويلة وهو كالآتي : ١ – دور الانتقال من عصر جمدة نصر إلى عصر مزليم ، وهو يقابل عصر فجر السلالات الاول . ٢ – عصر مزليم (وهو أحد ملوك كيش) ، ويقابله عصر فجر السلالات الثاني . ٣ – عصر سلالة أور الأولى ، ويقابله عصر فجر السلالات الثالث . أما المدرسة الافرنسية وخاصة (بارو Parrot) فانها تستعمل تسمية (ما قبل سرجون) . وقد لاقت هذه التسمية نقداً من لدن الآثاريين لأنها غير دقيقة من الناحية العلمية .

عصر فجر السلالات الأول

الآلات الوترية

الجنك (harp) :

أظهرت التنقيبات التي جرت في أور [٤٥] طبعات أختام اسطوانية [٤٦] يرجع زمنهـــا إلى عصر فجر السلالات الأول الذي يمثل في الواقع مرحلة انتقالية قصيرة تتوسط نهـــاية دور جمدة نصر وبداية عصر فجر السلالات الثاني . وكانت طبعات هـــذه الأختام تحمل مشاهد عزف على الآلة الوترية الجنك (harpe) [٤٧] . انظر الشكل ٢ و٣ و٤ و٥ .

---

٤٥ – وهي مدينة سومرية مشهورة وردت في التوراة ، وتقع بالقرب من مدينة الناصرية في جنوب العراق . نقب فيها الانكليزي Hall في سنة ١٩١٩ ولكن التنقيبات التي جلبت لها الشهرة هي التنقيبات التي قامت بهـــا البعثة الانكليزية الأمريكية المشتركة برئاسة الانكليزي (وولي Woolley) من سنة ١٩٢٢ لغـــاية سنة ١٩٣٤ . والاسم العربي لهذه المدينة هو (المقير) نسبة الى كثرة القير المستعمل – كملاط – في جدران أبنيتها المختلفة .

٤٦– وهي قطع طينية تحمل طبعات الأختام ، وذلك بدحرجة الختم الاسطواني على الطين الرطب ، فتظهر عندئذ نقوش الختم – المحفورة بصورة معكوسة – بارزة على سطح الطين وبالشكل الصحيح الذي أراده الفنان، انظر كتاب الدكتور صبحي انور رشيد: تاريخ الفن في العراق القديم ، الجزء الأول ، الأختام الاسطوانية ، بيروت ١٩٦٩ .

47 — L. Legrain, Ur Excavations III : Archaic Seal Impressions, London-New York (1936) Pl. 50 Nr. 371, 369, Pl. 44, Nr. 169 Pl. 19, Nr. 373.

ومن هذه المشاهد يمكننا أن نلاحظ ما يلي :

١ – ان العازفين على هذه الآلة هم من النساء .

٢ – ان العزف يكون في حالة الجلوس والوقوف وفي حالة الركوع (انظر الشكل ٣ و٤ و٥) .

٣ – ان العزف على الآلة يتم وهي ممسوكة بصورة عامودية (انظر الشكل ٢ – ٥) .

٤ – ان شكل الآلة يشبه القوس .

٥ – احتواء هذه الآلة على (٣) أوتار .

٦ – ان الصندوق الرنان أو الصوتي هو أكثر تحدباً من العنق أو الساق العلوي الذي تثبت عليه الأوتار .

لقد اختلف الباحثون في التسمية التي أطلقوها على شكل آلة الجنك السومرية . ففي الوقت الذي يشبه كل من جالبن Galpin ساكس Sachs فيكنر Wegner ، بين Behn [٤٨] شكل هذه الآلة الوترية بالقوس Bow-shaped harp [٤٩] نرى هيكمان Hickmann [٥٠] يشبهها بالزاوية ويطلق عليها بالألمانية (Bogenharfe) . أما شتاودر Stauder [٥١] فإنه يخالف هذه التسميات ويشبهها بشكل بيضوي غير منتظم .

---

48 — F.W. Galpin, MS. C. Sachs, The History of Musical Instruments. M. Wegner, Die Musikinstrumente des alten Orient. F. Behn, Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter. W. Stauder, Die Harfen und Leiern der Sumerer, P. 3..

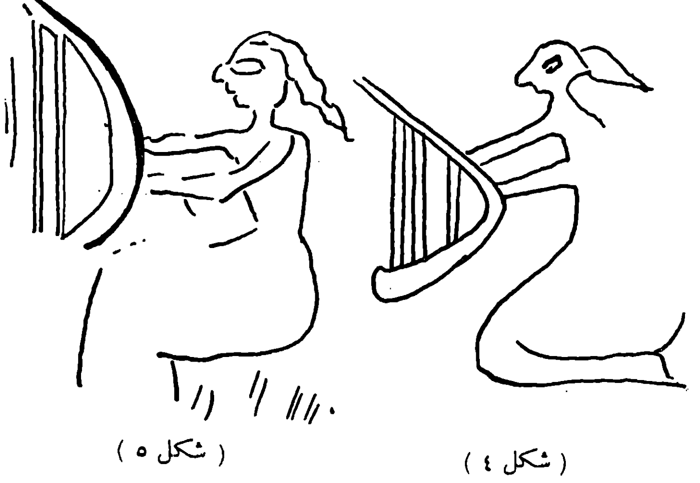
٤٩ – وبالالمانية Bogenharfe .

50 — H. Hickmann, Les harpes de l'Egypte Pharaonique, in : Bulletin de l'Institut d'Egypte, T. 35, Kairo 1952/53, P. 322.

51 — W. Stauder, HLS, P. 9.

(شكل ٢)

(شكل ٣)



(شكل ٤)

(شكل ٥)

الكنارة (Lyre) :

وهي آلة موسيقية وترية تتألف من : ١ – الصندوق الصوتي أو الرنان .
٢ – ساقين جانبيين يتصلان بالصندوق الصوتي ، واحد في المقدمة والثاني في المؤخرة ، وان الاتصال يكون بصورة مائلة بحيث تكون المسافة بين النهاية العليا لطرفي الساقين أكبر من نهايتهما السفلى (انظر الشكل ١٩ و٢٣).
٣ – ساق أفقي يوازي الصندوق الصوتي ويتصل بأعلى الساقين الجانبين (انظر الشكل ١٩ و٢٣) .

وقبل أن نبدأ بذكر الأمثلة الاثارية لهذه الآلة، يجدر بنا أن ننوه بالفرق بين الكنارة (Lyre) وبين الجنك (harp) ، إذ كثيراً ما تطلق كلمة الكنارة على آلة الجنك وبالعكس . ان ما يميز الكنارة عن الجنك هو أن الأوتار تثبت على ساق أفقي علوي لا يتصل بالصندوق الصوتي بعكس الجنك (harp) حيث تثبت أوتارها بالساق أو العنق الذي يخرج مباشرة من الصندوق الصوتي ويمتد منه تدريجياً إلى الأعلى (انظر صورة ٥ ، ٦ ، ٧ و١١ و١٢ ، ١٤ ، ١٥) . وعلاوة على الخلط في الاستعمال لهاتين الكلمتين ، لاحظنا كثرة استعمال كلمة قيثارة في اللغة العربية للدلالة تارة على الكنارة (Lyre) وتارة أخرى على آلة الجنك (harp) وهذا غير صحيح لأن القيثارة الأصلية تختلف عن الآلتين المذكورتين .

ان أقدم الآثار التي تحمل مشهداً للآلة الوترية الكنارة تعود إلى دور الانتقال من عصر جمدة نصر إلى عصر فجر السلالات الثاني أي بتعبير آخر تعود إلى عصر فجر السلالات الأول . لقد جاءت هذه الآثار من التنقيبات التي تمت في مدينة فاره [٥٢] وفي مدينة أور ، حيث جاءتنا منها طبعات

---

٥٢ – واسمها القديم (شورروباك) وتقع في جنوب العراق ، وهي موطن (اوت نابيشتم) بطل الطوفان البابلي . جرى فيها تنقيب قصير في سنة ١٩٠٢ – ١٩٠٣ وكذلك في سنة ١٩٣١ .

أختام اسطوانية عليها مشاهد عزف على آلة الكنارة . واذا ما تأملنا في هذه المشاهد (انظر شكل ٦ — ١٠) لرأينا أن هذه الآلة تمتاز بما يلي :

١ — ان الصندوق الصوتي معمول بهيئة حيوان (انظر الشكل ٦—١٠).

٢ — ان حجم الآلة كبير نسبياً .

٣ — غالباً ما تكون هذه الآلة مستقرة على الأرض أثناء العزف عليها ، إلا أنه توجد بعض الأمثلة القليلة جداً التي ترينا هذه الآلة وهي محمولة باليد (انظر شكل ٩ — ١٠) .

٤ — ان العزف على هذه الآلة يتم اما في حالة الجلوس أو في حالة الوقوف (انظر الشكلي ٦ ، ٩ ، ١٠) .

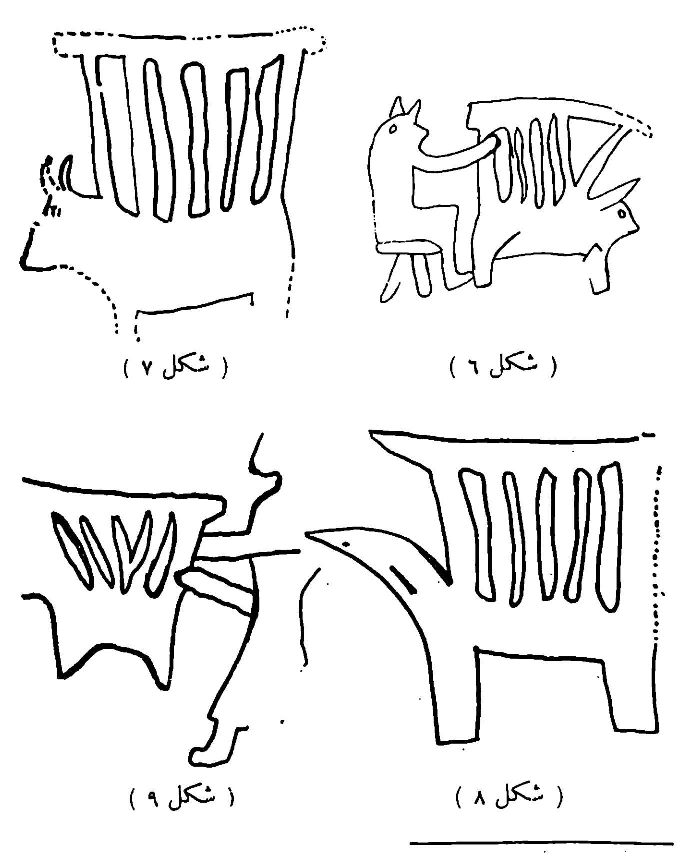
٥ — تحتوي هذه الآلة على أربعة أوتار مثبتة بصورة متوازية وفي بعض الأمثلة بصورة مائلة تتناسب ودرجة ميلان الساقين الجانبيين (انظر الشكل ٦ — ١٠) .

٦ — ان الساق العلوي الأفقي غالباً ما يكون موازياً للصندوق الصوتي (انظر الشكل ٧ — ١٠). أما الساقان الجانبيان فغالباً ما يكونان متناظرين في الاتجاه (انظر الشكل ٧ — ١٠) وأحياناً قليلة يكونان في حالة غير متناظرة كأن يكون أحد الساقين عامودياً والثاني مائلاً إلى الخارج (انظر الشكل ٦) .

٧ — ان العزف على هذه الآلة يتم بالاصبع مباشرة أي بدون استعمال الريشة أو المضرب (Plektrum) .

٨ — ان الصندوق الصوتي لهذه الآلة غالباً ما يأخذ شكل الثور وأرجله تمثل الركائز التي ترتكز عليها هذه الآلة الموسيقية على الأرض . هذا ولا بد لنا من أن نذكر أن الثور كان حيواناً مقدساً في بلاد

الأناضول والعراق القديم منذ العصر الحجري الحديث . كما أن صوت بعض الآلات الموسيقية يشبه ـ في النصوص المسمارية ـ بزئير الثور[٥٣].



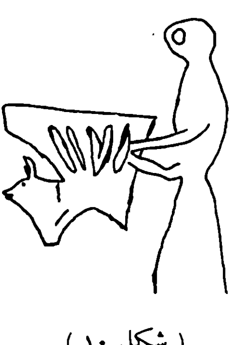
(شكل ٦)

(شكل ٧)

(شكل ٨)

(شكل ٩)

53 — A. Falkenstein, SAHG, Nr. 32.



(شكل ١٠)

آلات القرع والايقاع

الدف

توجد في المتحف العراقي ببغــداد جرة فخارية تحتوي على نقوش ملونة باللون القرمزي عثرت عليها بعثة المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو في تل أجرب الواقع في لواء ديالى ، وتعود إلى عصر فجر السلالات الأول (صورة رقم ٣). يمثل المشهد المرسوم على هــذه الجرة ثلاث نسوة عاريات يحملن في أيديهن اليسرى جسماً دائرياً أعطى له المنقب الذي نقب في هــذه المنطقة احتمالين لتبيان ماهيته :

١ – دف . ٢ – مرآة . ويميل المنقب الذي درس ونشر فخار هــذه

المنطقة الى الاحتمال الثاني [٥٤]. أما هارتمان [٥٥] فانها ترى بأن النسوة الثلاث يحملن دفاً يقرعنه بواسطة عصا في اليد اليمنى . هذا وان هارتمان لم تتطرق إلى آراء المنقب (دلوكاس) كما وانها لم تقدم أدلة تدعم رأيها . ونحن نميل إلى تأييد رأي (هارتمان) حول اعتبار الجسم المحمول بأيدي النسوة دفاً يدوياً يقرع بالعصا [٥٦] . ونستند في هذا التأييد على النقاط التالية :

١ — وضعية اليد اليمنى وما تحمله .

٢ — ان مقبض المرايا التي يعنيها (دلوكاس) مثبت في وسط المرآة وهذا ما لا نجده في هذا الأثر .

٣ — طريقة الحمل هنا ليست طريقة حمل المرايا .

٤ — ان المشهد المرسوم على هذه الجرة هو ذو صبغة دينية وان نصيب الموسيقى في الدين هو كبير كما سنرى .

---

54 — P. Delougaz, Pottery from the Diyala Region (OIP LXIII) Chicago 1952, P. 67.

55 — H. Hartmann, MSK, P. 37.

٥٦ — شاهدت في الرياض رقصة العرضة النجدية حيث يصاحبها القرع على ما يسميه السعوديون بـ (الطبل) ، وهو عبارة عن اطار دائري من الخشب ، ارتفاعه حوالي ١٠ سم ، ويغطى من الجهتين بالجلد . ويتصل بالاطار مقبض طوله حوالي ٣٠ سم ، يمسكه العازف بيده اليسرى ، ويقرع على الطبل بواسطة العصا المعقوفة التي يمسكها بيده اليمنى . والجلد مصبوغ بزخارف هندسية باشكال الورد ، وتتدلى من الاطار شراشيب من خيوط من الصوف ذات ألوان زاهية . وطريقة القرع هنا تذكرني بطريقة القرع المرسومة على الجرة الفخارية المذكورة أعلاه .

عصر فجر السلالات الثاني
(٢٦٠٠ – ٢٣٥٠ ق. م)
الآلات الوترية

الجنك (harp) :

لقد عثر في بعض المدن والمواقع القديمة أمثال أور وخفاجي وتل أجرب ونفر وتلو وفاره على ألواح نذرية [٥٧] من الحجر مثقوبة في الوسط [٥٨] نحتت عليها بالنحت البارز مشاهد ولائم الشراب والمركبة الملكية وغير ذلك. وفي مشاهد الشراب يشاهد الملك وزوجته جالسين بصورة متقابلة بينهما عازف يعزف على الآلة الوترية الجنك (صورة رقم ٥ و٧) . وتعود هذه الألواح إلى عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ – ٢٥٠٠ ق . م) . أما مزايا هذه الآلة في هذا العصر فهي :

١ – ان حجمها أصبح أصغر مما كان عليه في دور جمدة نصر .

٢ – ان الساق أو العنق الذي يحمل الأوتار والذي يخرج من الصندوق الصوتي ويمتد إلى الأعلى أصبح أطول مما كان عليه في دور جمدة نصر (شكل ١١) .

٣ – ان عدد الأوتار أصبح يتراوح بين ٥ – ٧ أوتار (انظر شكل ١١).

---

٥٧ – ظهرت هذه الألواح لأول مرة في عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠–٢٥٠٠ ق. م).

٥٨ – ان الثقب الموجود في أكثر الألواح النذرية المعروفة في الوقت الحاضر ، هو بشكل دائري وهناك بعض الألواح ذات الثقب المربع .

٤ – ان العازفين هم من الرجال والنساء .

٥ – ان العزف يتم بالاصبع مباشرة كما في الدور الماضي .

٦ – ان العازفين يمسكون هذه الآلة بحيث تكون قريبة جـداً من أجسامهم ويسندونهـا على الكتف الأيسر (شكل ١١) بعكس الحال في دور جمدة نصر (٢٨٠٠ – ٢٦٠٠ ق . م) حيث تبتعد الآلة الوترية الجنك عن العازف الذي يمد إليها يده مـداً . (انظر الشكل ٣ – ٥) .

لقد حدت هذه الفروق المذكورة أعلاه بين الجنك في عصر جمـدة نصر والجنك في عصر فجر السلالات الثاني بالبروفسور شتاودر[٥٩] إلى الاعتقـاد بأن للساميين[٦٠] دوراً في إيجاد هذه الفروق، وانه في الوقت نفسه لا يستطيع البرهنة على ما إذا كان الساميون قد جلبوا معهم ـ عند دخولهم إلى العراق ـ الآلة الجديدة أم انهم أحدثوا تغييراً في الآلة السومرية القديمة . ويرى أيضاً أن الحجم الصغير لآلة الجنك في عصر فجر السلالات الثاني أكثر تناسبـاً مع الساميين المتنقلين . أمـا نحن فإننـا لا نميل إلى تفسير التغيير أو التحسين أو التطوير في الآلة الموسيقية بهجرة شعب جديد، إذ أن غالباً ما يتم ذلك على أيدي نفس القوم الذي صنع أو استعمل الآلة الموسيقية . ان آلة الجنك

---

59 — W. Stauder, HLS, P. 11.

٦٠ – كان أول من أطلق تسمية « الساميون » على الشعوب الآرامية والفينيقية والعبرية والعربية واليمنية والبابلية والآشورية هو العلامة الألماني « شلوتز » وقد شاركه الألماني « آيشهورن » – في أواخر القرن الثامن عشر – بتسمية لغات هـذه الشعوب بـ « اللغات السامية » . وتستند هذه التسمية على الكتاب المقدس حيث ورد فيه ان أبناء نوح هم سام وحام ويافث وان القبـائل والشعوب تكونت من سلالتهم (سفر التكوين ، الأصحاح ١٠) .

كانت موجودة في العراق القديم أيام السومريين[٦١] أي قبل دخول الساميين إليه وان ما طرأ عليها من تغييرات طفيفة أمر لا يحتاج إلى تغيير في العرق. هذا ومما يدل على عدم وجاهة وصحة آراء البروفسور شتاودر في هـذا الموضوع هو أن تلميذته (هارتمان) لم تتطرق ولم تذكر مطلقاً آراء شتاودر المذكورة أعلاه في أثناء حديثها عن آلة الجنك الوترية .

ان الآثار العائدة لعصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ – ٢٥٠٠ ق. م) والتي تحتوي على مشاهد لآلة الجنك الوترية (harp) هي : ١ – لوح نذري عثر عليه في خفاجي[٦٢] . ٢ – لوح نذري من تل أجرب[٦٣] . ٣ – لوح

---

٦١ – اتفق جميع الباحثين على ان « السومريين » هم غير ساميين ، إلا أنهم اختلفوا اختلافاً كبيراً في أصلهم وموطنهم الأول ، والطريق الذي سلكوه عنـد دخولهم العراق ، انظر طه باقر : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمـة ، القسم الأول ، تاريخ العراق القديم ، الطبعة الثانية بغداد ١٩٥٥ صفحة ٨٩ – ٩٧ . ويعود الفضل في تسمية غير الساميين الذين أوجدوا الخط المسماري باسم « السومريين » إلى العالم (أوبرت Oppert) حيث أعلن ذلك في محاضرة ألقاها في يوم ١٨٦٩/٢/١٧ . ولقد استند أوبرت في تسميته الجديدة هذه على اللقب الوارد في كتابات الملوك وهو (ملك سومر واكد) ، وارتأى ان اسم (اكد) يراد به الساميون من سكان بلاد بابل وآشور ، ويراد بـ (سومر) بقية السكان من غير الساميين .

٦٢ – انظر الصورة (٤٤) في كتاب :

H. Frankfort, Jacobsen Preusser: Tell Asmar and Khafaje, The first Season's Work at Eshnunna, 1930/31 (OIC 13) P. 96.

٦٣ – انظر الصورة (٦٥) في كتاب :

H. Frankfort, More Sculpture from the Diyala Region, Chicago 1943 (OIP LX).

نذري من خفاجي [٦٤] . ٤ – لوح نذري من فاره [٦٥] . ٥ – لوح نذري من خفاجي [٦٦] . ٦ – لوح نذري في المجموعة الأثرية الخاصة والعائدة إلى ارلنماير في بازل (سويسرا) [٦٧] .



(شكل ١١)

---

٦٤ – انظر الصورة (١٠٨ أ) في كتاب :
H. Frankfort, Sculpture of the Third Millenium B. C. from Tell Asmar and Khafajah (OIP XLIV) Chicago 1939.

٦٥ – انظر الصورة (٩ ب) في كتاب :
G. Contenau, Monuments mésopotamiens nouvellement acquis ou peu connus (Musée du Louvre) Paris 1934.

٦٦ – انظر الصورة (١٠٥) في كتاب :
H. Frankfort, Sculpture of the Third Millenium (OIP LXIV) Chicago 1939.

٦٧ – انظر الصورة (٨ ، لوح ١٦) في مجلة :
Orientalia, Nova Series 26 (1957).

الكنارة :

مما تمتاز به الكنارة في عصر فجر السلالات الثـــاني هو ان صندوقها الصوتي قد أصبح أقرب بكثير إلى الشكل الطبيعي للحيوان مما كان عليه في العصر المـــاضي . ان الأثر الذي يحتوي على مشهد الكنارة في عصر فجر السلالات الثاني هو عبارة عن لوح نذري من مدينـة نفر معروض في المتحف العراقي ببغداد .

آلات القرع والايقاع

المضارب الرنانة (dancing sticks) :

كان من جملة الآثار التي ظهرت في كيش[٦٨] قطعـــة مطعمة بالصدف والمواد الأخرى تمثل امرأة تمسك بكل يد مضرباً رناناً ، شكله يشبه المنجل، تقرع الواحد بالآخر بحيث تختلف وضعية أطراف المضرب فاذا كان الطرف المدبب للمضرب الأيسر مثـــلا في الأسفل يكون الطرف العريض للمضرب الأيمن في الأسفل أيضاً والطرف المدبب في الأعلى (صورة رقم ٢٢) .

لقد نسبت هارتمـــان – في شرحها للصورة ٤٣ ، ص ٣٣٩ من كتابها المذكور – تاريخ هـذه القطعة إلى عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ –

68 — E. Mackay, A. Sumerian Palace and the «A» Cemetery at Kish, P. 122 s, Pl. XXXV, 1, XXXVI, 4, 6.

٢٣٥٠ ق . م) وهذا ليس بصحيح إذ أن هذه القطعة تعود إلى عصر فجر السلالات الثاني (٦٠٠ – ٢٥٠٠ ق . م) لتوفر المزايا الفنيـة الخاصة بآثار فجر السلالات الثاني فيها . وهذا الأثر يرينا بوضوح طريقة استعمال المضارب الرنانة .



(شكل ١٢)

عصر فجر السلالات الثالث
أو سلالة أور الأولى
(٢٥٠٠ – ٢٣٥٠ ق . م)

الآلات الوترية

الجنك (harp) :

عثر المنقب الانكليزي وولي في بعض قبور المقبرة الملكية في أور [٦٩] على بقايا أصلية لعدد من الآلات الموسيقية ومن بينها آلة الجنك harp ان طبيعة المادة المصنوعة منها هذه الآلات – الخشب – وتعرضها لعوامل الضغط والرطوبة قد أدت إلى تلف القسم الكبير من هذه الآلات أو التصاقها بعضها بالبعض الآخر ، الأمر الذي أدى – في بعض الحالات – إلى خطأ النموذج الذي عمل لتمثيل الآلة الأصلية كاملة [٧٠] .

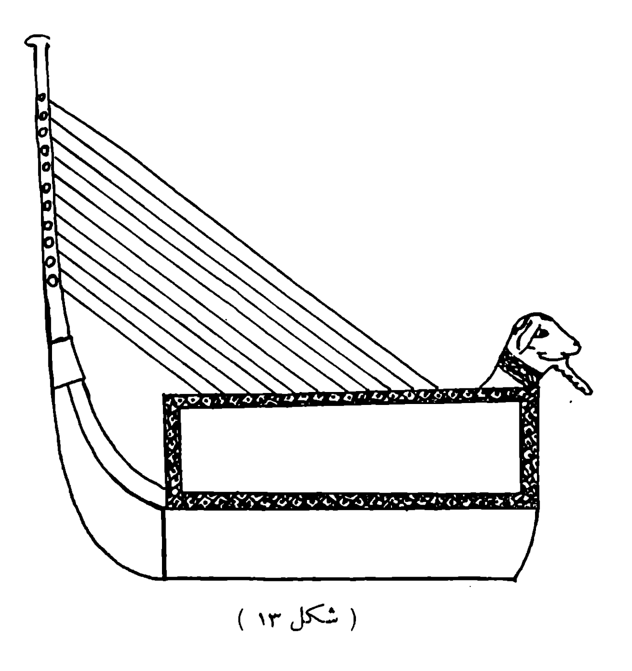
لقد دلت البقايا الأصلية للآلة الوترية الجنك (harp) على أن الصندوق الصوتي والعنق أو الساق الذي يحمل الأوتار كانا معمولين من الخشب تكسوهما قشرة من الذهب أو الفضة . وفي بعض الحالات كانت القشرة الذهبية أو الفضية تغطي الصندوق الصوتي لغاية نقطة اتصاله بالساق الحامل للأوتار والذي كان غالباً ما ينتهي في الأعلى بانتفاخ يشبه رأس المسمار أو نبات الفطر . وفي بعض الحالات وجد هذا الانتفاخ معمولاً من الفضة . أما الأوتار

---

69 — L. Woolley, UEII, P. 249 ss.

70 — W. Stauder, HLS, P. 20 ss. H. Hartmann, MSK, P. 22.

فكانت تشد على المسامير النحاسية المثبتـــة على العنق وفي حالة قبر الملكة شبعاد (= بو ـ آ ـ بي) كانت المسامير معمولة من الذهب وقد بلغ عددها ١١ مسماراً . هـــذا بالاضافة إلى الأصداف وقطع الموزاييك التي كانت تحلي الصندوق الصوتي . لقد بذل المنقب (وولي) جهداً محموداً في سبيل انقــاذ هذه البقــايا وغيرها بصورة سليمة أو بشكلها الأصلي عن طريق ملأ الفراغ الذي نشأ بسبب تلف أو تهري جسم الآلة الأصــلي بالجبس ، وبذلك حصل على نسخة جبسية للآلة أو لقسم كبير منها .



(شكل ١٣)

وبعد انتهاء التنقيب أمكن معرفة آلات الجنك التي عثر عليها في المقبرة الملكية في أور وهي : جنك الملكة شبعاد (بو ـ آ ـ بي) حيث عثر على بقايا لآلة موسيقية أعيدت بشكل مركب من الجنك والكنارة (انظر صورة رقم ١٠ أ وشكل ١٣) . فصندوقها الصوتي يشبه في شكله — وفي رأس الثور الذي يعلو مقدمته — الصندوق الصوتي للكنارة السومرية ، أما العنق أو الساق الذي يحمل الأوتار فانه ينطبق على نفس الجزء الذي يعود للجنك .

لقد أبديت بعض الشكوك في صحة اعادة هذه الآلة إلى شكلها الأصلي من قبل كل من جالبن [٧١] وساكس [٧٢] ، كما أن المنقب وولي [٧٣] نفسه لم يكن متأكداً من صحة عمله لنموذج هذه الآلة . أما البروفسور شتاودر [٧٤] فقد خالف رأي (وولي) وقال انه لم يعثر لغاية الآن ـ رغم مرور ٤٠ سنة ـ على آلة أو مشهد لآلة موسيقية تشبه هذه الآلة المركبة وذكر أن البقايا الأصلية التي عثر عليها منقب أور يجب أن تعود لآلتين موسيقيتين مختلفتين [٧٥] وليست لآلة موسيقية واحدة كما اعتقد المنقب (وولي) ، وانتهى الى ان آلات الجنك المستخرجة من المقبرة الملكية في أور والعائدة الى عصر فجر السلالات الثالث هي ذات صندوق صوتي يشبه الزورق ينتهي بعنق طويل

71 — F. W. Galpin, The Sumerian Harp of Ur, in Music and Letters X (1929) P. 108 ss.

72 — C. Sachs, The Hisory of Musical Instruments, P. 80.

73 — L. Woolley, UE II, The Royal Cemetery, P. 76, 251.

74 — W. Stauder, HLS, P. 20 ss.

٧٥ ـ لقد أيد (بارنيت) صحة هذا الرأي الذي قال به شتاودر وذلك بعد الرجوع إلى بطاقة الحفريات الأصلية التي عملها (وولي) وزودها برسم تخطيطي يظهر منه بكل وضوح وجود آلتين موسيقيتين : جنك وكناره ، انظر :

R.D. Barnett, New facts about musical Instruments from Ur, Iraq Vol. XXXI, Part 2 (1969) P. 99 Pl. XII, c, d.

يميل نحو الداخل (شكل ١٤) ، وعثر في القبر ١٢٣٧ على بقايا آلة موسيقية اعتبرها منقب أور كنارة (صورة ١٠ ب) ولكن شتاودر [٧٦] خـالفه في ذلك واعتبرها جنك . وفي القبر رقم ١١٣٠ عثر على بقايا آلة الجنك [٧٧] .

وبالاضافة إلى هذه البقايا الأصلية القديمة للآلة الوترية الجنك توجد هنـاك آثار تعود لنفس الدور – سلالة أور الأولى – تحمل مشاهد لهـذه الآلة . ففي الختم الاسطواني العائـــد للملكة شبعاد (بو – آ – بي) من أور [٧٨] (صورة رقم ٦ وشكل ١٥) نلاحظ آلة الجنك وهي تحتوي على آثار أربعة مسامير لتثبيت الأوتار الأربعة ، كما أن ساق الأوتار ينتهي بانتفاخ كروي . وهناك ختم اسطواني آخر من أور يحتوي مشهده على مجموعـة من الحيوانات التي تعزف على بعض الآلات الموسيقية ومن ضمنها آلة الجنك (صورة رقم ٩ وشكل ١٦ ، ١٧) التي تحتوي على أربعة أوتار وسبعة نتوآت تقوم مقـام المسامير التي تثبت عليها الأوتار . ويرى شتاودر [٧٩] ان هذه الآلة كانت تحتوي في الأصل على ٧ أوتار إلا أن ضيق المكان في الختم الاسطواني اضطر الفنان على رسم ٤ أوتار (انظر الشكل ١٨ الذي اقترحه شتاودر) .

يلاحظ ان ما عثر عليـــه من آلة الجنك هو أقل بكثير من الآلة الوترية الكنارة . وقد حدا هذا بالبروفسور (شتاودر) [٨٠] وتلميذته هارتمان [٨١] إلى الاعتقاد بأن هذه الآلة قد فقدت أهميتها كآلة موسيقية للأغراض الدينية

---

76 — W. Stauder, HLS, P. 30 ss.

77 — L. Woolley, UE II, P. 167, 251. W. Stauder, HLS, P. 22. H. Hartmann, MSK, P. 22-23.

78 — L. Woolley, UE II, Pl. 193 Nr. 18.

79— W. Stauder, HLS, P. 14 ss fig. 14.

80 — W. Stauder, HLS, P. 34.

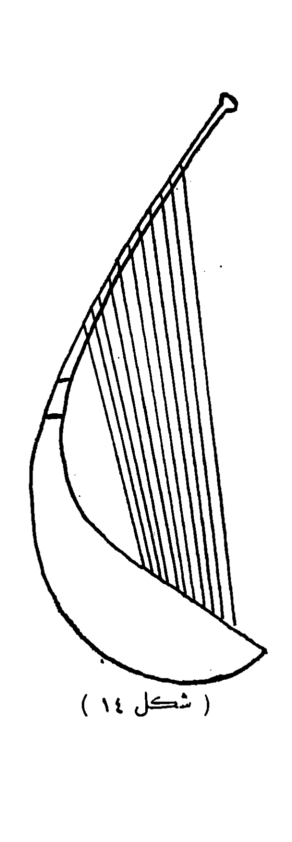
81 — H. Hartmann, MSK, P. 23-24.

وذلك بسبب استيلاء الأكاديين الساميين على الحكم والاستعاضة عنها بآلات أخرى . ونحن لا نؤيد هذه الآراء لأن هـذه الآلة ظلت في العصر الأكدي والعصور الأخرى تستعمل في مناسبات مختلفة .

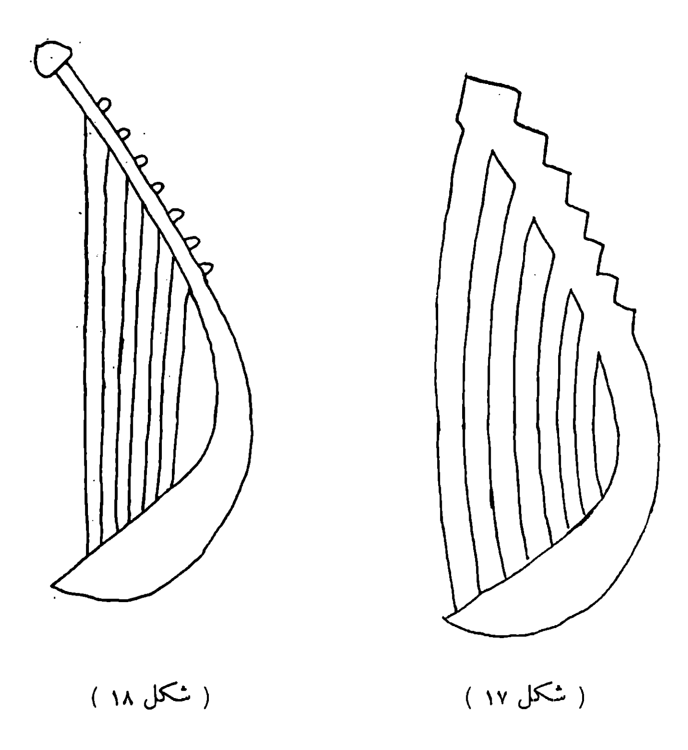


(شكل ١٥)

(شكل ١٦)



(شكل ١٤)



(شكل ١٨) (شكل ١٧)

الكنارة (Lyre) :

أظهرت التنقيبات في المقبرة الملكية في أور بقايا قديمة أصلية لتسعة من الآلة الوترية الكنارة (Lyre) ، وآثاراً أخرى عليها مشاهد لنفس الآلة . فقد عثر على رؤوس حيوانات وقطع موزاييك وآثار للخشب المعمولة منـــه هذه الآلات . ففي القبر ١٢٣٧ عثر على بقايا أصلية لثلاث كنارات أمكن

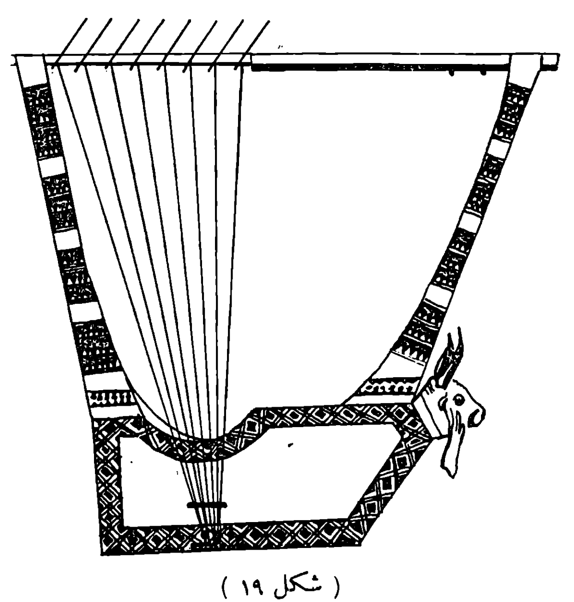
معالجتها واعادتها إلى الشكل القديم نظراً لجودة حالتها أثناء العثور عليها . ومن أشهرها وأحسنها الآلة المعروفة باسم الكنارة الذهبية [٨٢] التي عثر على هذه الأجزاء منها : رأس الثور الذهبي ، أصداف للتطعيم ، أجزاء ذهبية وفضية وقطع موزاييك تعود للصندوق الصوتي وللسيقان الجانبية والساق الأفقي [٨٣] . لقد استعملت شرائط معدنية لتثبيت الساقين الجانبيتين بالساق العلوي الأفقي الذي كان مدوراً ومعمولاً من الخشب ومغطى نصفه الأمامي بأنبوب فضي ، أما نصفه الخلفي فقد كان يحمل الأوتار . أما الصندوق الصوتي الخشبي فان شكله يقرب من شكل شبه منحرف ، في أعلى قسمه الأخير يوجد تقعر . وفي الحافة السفلى للصندوق والمقابلة لمنتصف التقعر العلوي توجد فتحات أفقية صغيرة حفرت في قطع الموزاييك وفوقها سبعة خطوط حمراء وثمانية بيضاء عامودية (صورة رقم ١١) . وخلال هذه الفتحات كانت تمر الأوتار التي كانت قد ثبتت في داخل الصندوق الصوتي بواسطة عقدة أو مسامير (صورة رقم ١١ وشكل ١٩) . واستناداً إلى هذه الخطوط العامودية يجب أن تكون هذه الآلة قد احتوت على ٨ أوتار [٨٤] (شكل ١٩) . وكانت حافات الصندوق الصوتي والساقان الجانبيتان مزدانة بزخرفة هندسية – معينات ومثلثات – من الصدف والحجر . وقد بلغ ارتفاع هذه الآلة ١٫٢٠ م وطولها ١٫٤٠ م [٨٥] .

٨٢– جاءت هذه التسمية من رأس الثور الذهبي الذي كان يعلو مقدمة الصندوق الصوتي لهذه الآلة . هذه الآلة الموسيقية معروضة في القاعة السومرية في المتحف العراقي ببغداد .

83 — L. Woolley, UE II, P. 252 ss, Pl. 76, 104, 113-115, 117.

84 — L. Woolley, UE II, P. 253. W. Stauder, HLS, P. 47. H. Hartmann, MSK, P. 31.

85 — W. Stauder, HLS, P. 48.

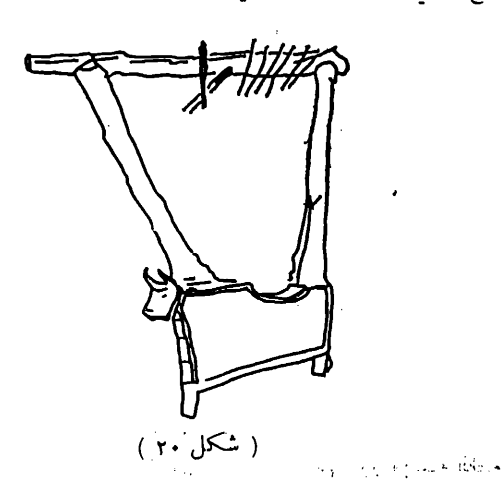


(شكل ١٩)

وهناك كنارة أخرى عرفت باسم الكنارة الفضية [٨٦] عثر عليهـا أيضاً في القبر رقم ١٢٣٧ وقد وجد منهـا رأس الثور ، الجزء المطعم الذي كان يحلي الجانب الأمامي ، وقطع الموزاييك . وفي الأصل كان الصندوق الصوتي لهذه الآلة مكسواً بطبقة فضية ثبتت على الخشب بواسطـة مسامير فضية . ولكن الفضة العائدة لهذه الآلة وجدت متأكسدة لدرجة أن جزءاً منهـا قد تحول إلى مسحوق كالتراب ، إلا أن العثور على رأس الثور وبقيـة القطع قد ساعد على اعادة هذه الآلة إلى شكلها الأصلي (انظر شكل ٢٠) . ومما

86 — L. Woolley, UE II, P. 253 ss., Pl. 75, 76, 104, 111.

يجدر ذكره انه قد عثر لأول مرة على (الملاوي) العائد لهـذه الآلة الوترية والتي كانت معمولة بشكل أنابيب من الفضة ونواتها من الخشب . لقد وجدت هذه الملاوي ملتصقة بالمعدن الذي كان يكسو الساق الأفقية العلوية التي تحمل الأوتار. واستناداً إلى عدد هذه الملاوي فان هذه الكنارة كانت تحتوي على(١١) وتراً . وأما طول هذه الكنارة فقد بلغ ٩٧ سم وارتفاعها ٦٤ م. أما من حيث طريقة تثبيت أوتار هذه الكنارة بصندوقها الصوتي فانها تختلف عن (الكنارة الذهبية) حسب رأي هارتمان [٨٧] ، إذ لم يعثر على فتحة لا في حافة الموزاييك التي تحلي الصندوق الصوتي ولا في اللوحة الفضية الجانبية للصندوق الصوتي . ويعتقد المنقب وولي [٨٨] أن الأوتار كانت مثبتة في السطح السفلي من الصندوق الصوتي .



(شكل ٢٠)

87 — H. Hartmann, MSK, P. 31.

88 — L. Woolley, UE II, P. 254.

وفي القبر ١١٥١ عثر على أجـــزاء لآلة وترية عرفت باسم الكنارة الجبسية (٨٩) حيث وجد رأس الثور وقطعة مطعمة بالمحار . ولقـــد تمكن المنقب من الحصول على الشكل والحجم الأصلي لهـذه الكنارة (صورة رقم ١٠ ج وشكل ٢١) وذلك بصبه الجبس السائـــل في الفراغ الذي نشأ من تهري وتهشم الخشب المعمولة منه الآلة الموسيقية . كما كان بإمكان المنقب أن يتأكد من آثار الأوتار ووضعيتها ، وأمكن معرفة ابعـاد هـذه الآلة إذ كان طولها متراً وارتفاعها ٩٠سم والبعد العلوي للساقين الجانبيتين ٨٥ سم وطول كل ساق ٨٠ سم ويتراوح مقطعه بين ٥ × ٣ سم وبين ٤ × ٣ سم .

أما الساق الافقية العلوية فكانت مدورة وقطرها ٣ سم . كان بعد الوتر الأخير عن الساق الخلفية ٧ سم وبعد الوتر الأول حوالي ٢٠ سم من الســاق الأمامية وكانت المسافة بين كل وتر ١،٥ سم ، لهـذا يعتقد شتاودر (٩٠) بأن هذه الآلة كانت تحتوي على (١٠) أو (١١) وتر ، أما وولي (٩١) فإنه يعتقد بأن هذه الكنارة كانت تحتوي على (١٠) أوتار . وهذه الكنارة هي أصغر من اخواتها السابقات وصندوقها الصوتي أرفع .

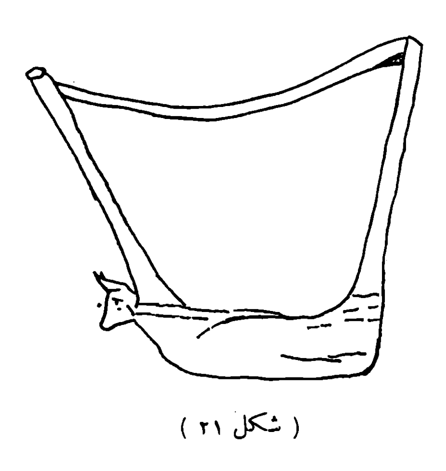
وفي نفس القبر الذي عثر فيـــه على (الكنارة الذهبية) و (الكنارة الفضية) وجدت آلة وترية تختلف عن الكنارة وعن الجنك إذ أنهـــا تضم أجزاءاً رئيسية من كلتا الآلتين الوتريتين (صورة رقم ١٠ ب وشكل ٢٢)،

---

89 — L. Woolley, UE II, P. 169, 256 s., Pl. 118, 119.

90 — W. Stauder, HLS, P. 45.

91 — L. Woolley, UE II, P. 257.



(شكل ٢١)

أطلق عليها اسم الكنارة الزورقية[٩٢] . ومما يلفت النظر في هـذه الآلة :

١ – انتصاب حيوان فوق مقدمـة الصندوق الصوتي بخلاف بقية الكنارات حيث يوجد رأس الثور فقط في أعلى مقدمـة الصندوق الصوتي (انظر الصورة رقم ١١ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٥) .

٢ – ان الصندوق الصوتي والساق الخلفية الخارجة منه يشبه تماماً آلة جنك .

٣ – عدم وجود تناظر وتشابه بين الساقين الجانبيتين .

٤ – ان الساق الأفقي العلوي لا يوازي الصندوق الصوتي بل يزداد ميلانه إلى الأعلى في المقدمة . لقد بلغ طول هذه الآلة ١،٤٠ م وارتفاعها ١،١٦ م .

---

92 — L. Woolley, UE II, P. 255 s., Pl. 75, 76, 112.

لقد رفض شتاودر [٩٣] وتلميذته هارتمان [٩٤] النموذج الذي قدمه (وولي) لهذه الآلة (صورة رقم ١٠ ب وشكل ٢٢) لأن ما عثر عليه في القبر من الأجزاء لا تعود لآلة موسيقية واحدة بل لأكثر من آلة ، إلا أنها التصقت بعضها بالبعض الآخر بفعل الضغط وتداخلت مع اللقى الأخرى ، الأمر الذي جعل المنقب يعتقد بأن ما وجده يعود لآلة موسيقية واحـــدة . ان تمثال الحيوان الذي وضعه المنقب فوق مقدمة الصندوق الصوتي - قياساً على مشهد لكنارة تعود للدور السومري الحديث (صورة رقم ٢٨) ليس له علاقـــة بالآلة الموسيقية حسب رأي شتاودر ، إذ عثر في نفس القبر على تمثالين لهـذا الحيوان واللذين يمثلان موضوعاً شاعا جـــداً في الفن السومري وهو توسط شجرة الحياة بين حيوانين يقفزان إليها [٩٥] .

وعلاوة على هذه الكنارات الأصلية ، توجـد بعض الآثار التي تعود إلى عصر فجر السلالات الثالث ، تحمل مشاهد العزف على الكنارة . وهـــذه الآثار هي :

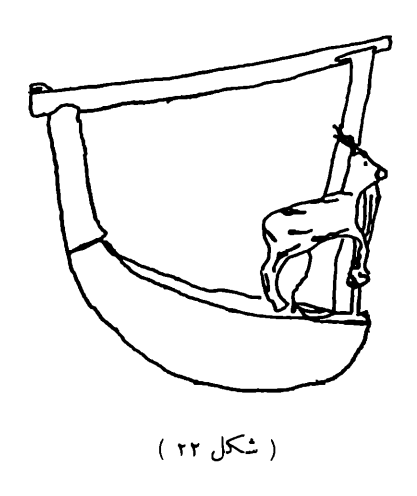
---

93 — W. Stauder, HLS, P. 49.

94 — H. Hartmann, MSK, P. 33.

٩٥- لقد لاقى رأي شتاودر تأييداً لدى (ريمر J. Rimmer) أمـــا (بارنيت) فقد خالف ذلك وأيد رأي (وولي) واستنـد في ذلك على صورة فوتوغرافية للآلة عند استظهارها أثناء التنقيب وعلى ملاحظته ودراسته للآلة الموسيقية نفسها وقال ان هذه الآلة الموسيقية الغريبة قد اخترعت لغرض غريب غير معروف . ولقد رد (بارنيت) على الدليل الذي قدمه شتاودر بخصوص العثور على تمثـالين لحيوان في نفس القبر الذي عثر فيه على الآلة الموسيقية موضوعة البحث وقال بأن هذين التمثالين هما أكبر وليس لهما علاقة بتمثال الحيوان الذي كان متصلاً بالآلة الموسيقية ، انظر :

R. D. Barnett, Iraq Vol. XXXI, Part 2 (1969) P. 101 Pl. XV a, b, XVII a, b.



(شكل ٢٢)

١ - الأثر المعروف باسم (راية أور) وهو عبـارة عن صندوق بشكل شبه منحرف ، زخرفت أوجهه بمشاهد مختلفة عملت بواسطة التطعيم بقطع من أحجار مختلفة المادة واللون (صورة رقم ١٢ و١٣)[٩٦]. وفي أحد أوجه هذا الأثر مشهد وليمة شراب ملكية اشترك فيهـا عازف يقف خلف الملك الجالس . وحمل العازف كنـــارة تشبه الكنارات الأصليات المتقدم ذكرها أعـلاه ، حيث عمل صندوقها الصوتي بهيئة ثور (صورة رقم ١٢ ، شكل ٢٣) . تحتوي هـذه الكنارة على (١١) وتر ومفتاح (ملاوي) وقـد ثبتت الأوتار في فتحة مستطيلة عملت في وسط الصندوق وفي أعلى مقدمتها فتحـــة صغيرة مثلثة الشكل . أما العزف على هذه الآلة فكان يتم بواسطة

---

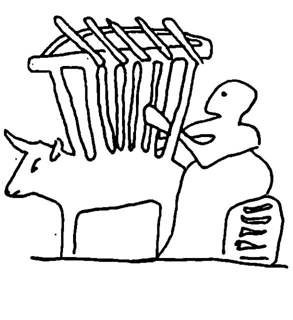
96 — L. Woolley, UE II, Pl. 91.

الأصابع مباشرة . ويرينا مشهد هذه الآلة – لأول مرة – طريقه حمل الكنارة وذلك بواسطة نطاق يلف حول عنق الحيوان ومقدمة الصندوق الصوتي ثم يلف على الكتف الأيسر للعازف (شكل ٢٣)



(شكل ٢٣)

٢ - ختم اسطواني من أور[٩٧] (صورة رقم ١٧ وشكل ٢٤) ، في مشهده الأسفل رجل جالس وأمامه كنارة كبيرة مستقرة على الأرض يعزف عليها . الصندوق الصوتي لهذه الكنارة بهيئة ثور ، وعدد أوتارها هو (٥) خمسة أوتار . وتشاهد في أعلى الساق الأفقي الموازي للصندوق الصوتي الملاوي (المفاتيح) الخمسة التي تستعمل في تغيير درجة الصوت ، إذ أن تحريكها قليلاً إلى أسفل أو إلى الأعلى يؤدي إلى تقصير أو تطويل الوتر[٩٨] .



(شكل ٢٤)

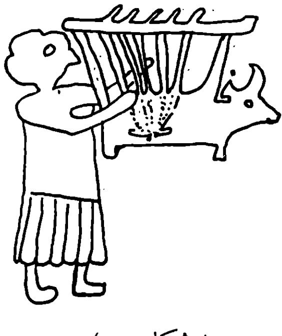
٩٧ - عثر عليه في القبر رقم ١٠٥٤ ، انظر :

L. Woolley, UE II, Pl. 193, Nr. 21.

٩٨ - ان أول من فسر ما هو موجود فوق الساق الأفقي الموازي للصندوق الصوتي بأنه ملاوي (مفاتيح) ، تستعمل لتغيير درجة الصوت هو الباحث جالبن انظر :

F.W. Galpin, MS, P. 32-33.

٣ — ختم اسطواني من أور[٩٩] (صورة رقم ١٦ وشكل ٢٥) ، في وسط مشهده الأسفل عازف يحمل كنارة صندوقها الصوتي بهيئة ثور . وهذه الكنارة تشبه كنارة الختم الاسطواني المتقدم (صورة رقم ١٧) حتى في عدد الأوتار والملاوي البالغة (٥) خمسة . وأوتار هذه الآلة الموسيقية مثبتة في فتحة الصندوق الصوتي (شكل ٢٥).



(شكل ٢٥)

٤ — طبعة ختم اسطواني من فارة[١٠٠] (شكل ٢٦) ترينا عازفاً جالساً يعزف على كنارة ذات خمسة أوتار. وقد تصور شتاودر[١٠١]

---

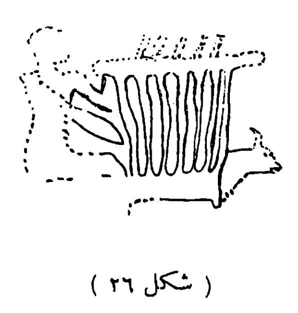
٩٩ — عثر عليه في القبر رقم ١٢٣٧ ، انظر :

L. Woolley, UE II, Pl. 194, Nr. 22.

100 — E. Heinrich-Andrae, Fara. Berlin (1931) Pl. 655.

١٠١ — انظر الشكل (٣٢) في كتابه H L S ، هذا وقد لاحظنا في رسم هذه الآلة الموسيقية والذي قدمته هارتمان في كتابها M S K, 25 قد جاء خالياً من الملاوي ورأس الثور . واستناداً إلى الأمثلة الأثرية الكثيرة المماثلة فإننا نؤيد رأي شتاودر والرسم الذي تخيله لهذه الآلة .

وجود (٥) خمسة ملاوي (مفاتيح) لهـذه الكنارة ورأس ثور في مقدمة صندوقها الصوتي .



(شكل ٢٦)

٥ – لوحة مطعمة بالأحجار المختلفة تعود لصدر الصندوق الصوتي لكناره عثر على أجزاء قليلة منهـــا في أور [١٠٢] (صورة رقم ١٤ ، ١٥ وشكل ٢٧) . يمثل المشهد حفل عزف تشترك فيـــه حيوانات . فهناك حمـــار يعزف على كنارة كبيرة مستقرة على الأرض ، عمل صندوقها الصوتي بشكل ثور ضم قوادمـــه إلى الداخل . في وسط الحافة العليا للصندوق الصوتي تجويف صغير للدلالة على ظهر الحيوان. يلاحظ في هذه الآلة الموسيقية ما يلي :

١٠٢– بالاضافة الى الكنارات الأصلية التي عثر عليها في المقبرة الملكيـة في أور – المتقدم شرحها أعلاه – فانه عثر على أجزاء قليلة تعود لمثل هذه الآلات الموسيقية مثل رأس الثور أو قطع الموزاييك التي كانت تزين الصندوق الصوتي . ففي القبر رقم ٧٨٩ عثر على لوحة التطعيم موضوعة البحث مع رأس ثورين ، انظر :

L. Woolley, UE II, Pl. 105, 107, 104, 120 b.

أ – ان الساق الجانبي الأمامي متصل بالصندوق الصوتي بصورة عامودية بخلاف الأمثلة السابقة حيث أنه يكون مائلاً في الأعلى إلى الخارج

ب– ان المسافة بين الأوتار تقل جـــدأ في نهايتها السفلى بعكس الأمثلة الماضية حيث تكاد تكون الأوتار متوازية .

ج - وضوح الملاوي (المفاتيح) وطريقة تثبيتها .

د – وجود ما يسمى عند الموسيقيين بـ (الفرس) وهو عبارة عن قطعة خشبية مستعرضة على الصدر ، ترتكز عليها الأوتار بعـد خروجها من المشط (١٠٣) .

هـ – استعمال الأصابع فقط في العزف .

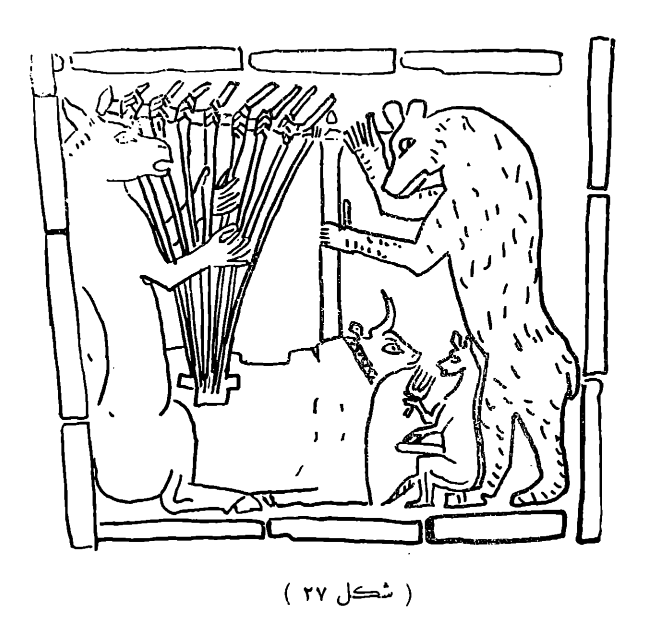
وترى هارتمان (١٠٤) بأن الكنارة هي آلة سومرية رئيسيـة وهي تخطىء جالبن (١٠٥) في رأيـــه بأن الكنارة هي آلة مفضلة لدى الساميين الأكديين وانها بعد اقتباس السومريين لها أصابها التطوير . ونحن نؤيد رأي (جالبن) لأن الكنارة – كما سنرى في العصر الأكدي – قد تنوعت من حيث الشكل عما كانت عليه لدى السومريين .

---

١٠٣ – هذا الاصطلاح وتعريفه هو من اصطلاحات مجمع اللغة العربية ، انظر معجم الموسيقى العربية للدكتور حسين علي محفوظ ، ص ١٥٩ .

104 — H. Hartmann, MSK, P. 25.

105 — F.W. Galpin, MS, P. 32.



(شكل ٢٧)

آلات القرع والايقاع

الطبل :

السائد في الكتب المختلفة أن الطبل المدور الكبير قد استعمل لأول مرة في العصر السومري الحديث (حوالي ٢١٠٠ – ١٩٥٠ ق. م) ولكن مؤلف هذا الكتاب قد استطاع من أن يثبت لأول مرة عدم صحة هـــذا الرأي بعد أن اكتشف في المتحف العراقي ختماً اسطوانياً يرجع في تاريخه إلى عصر

فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ – ٢٣٥٠ ق. م) . لقـــد عالجنا هذا الختم وأهميته بالنسبة لتاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم في مقـــال باللغة الألمانية [١٠٦]، كما وذكرناه في كتابنا الخاص بالأختام الاسطوانية [١٠٧] ويرينا هذا الختم المصنوع من المحـــار والبالغ قياسه ٢،٤ × ١،٣ سم والمعروض في القاعة السومرية في المتحف العراقي ببغداد ، قيـام شخصين بالقرع على طبل مدور كبير يتوسطهما ومستقر على الأرض مبـــاشرة (صورة رقم ١٨) . ومن المحتمل أن يستعمل الشخص يداً واحـدة لإسناد الطبل واليـد الأخرى للقرع . واستناداً إلى هذا الختم الاسطواني يمكن القول الآن أن أقدم استعمال للطبل المدور الكبير أو أول ظهوره كان في دور فجر السلالات الثـــالث وليس في العصر السومري الحديث .

الدف :

ان قطعة التطعيم التي كانت تحلي صدر الصندوق الصوتي لكنارة عثر على أجزاء قليلة منها في المقبرة الملكية في أور [١٠٨] (صورة رقم ١٤ و ١٥) تحتوي على مشهد لحيوانين يعزفان على آلات موسيقيـــة ، الأول يعزف على الكنارة والثاني يرفع بيده آلة الصلاصل (Sistrum) ويضع على ركبته آلة قرع يقرع عليها بيده اليسرى . ويرى جالبن [١٠٩] في آلة القرع هـــذه دفاً مربعاً (Square Timbrel) . أما الباحث الألمـاني فيجنر [١١٠] فيرى في

---

106 — Subhi Anwar Rashid, ZANF 60.

١٠٧ – الدكتور صبحي أنور رشيد ، تاريخ الفن في العراق القديم ، الجزء الأول : الأختام الاسطوانية ، بيروت ١٩٦٩ ، صورة رقم ٣٤ لوحة ١٠ .

١٠٨ – انظر الهامش رقم ١٠٢ .

109 — F.W. Galpin, MS, P. 8, Pl. VIII, 2.

110 — M. Wegner, MAO, P. 26.

هذه الآلة دفاً مدوراً . وترى الآنسة الألمانية هارتمان [١١١] في هـذه الآلة آلة من فصيلة الطبل ولكنها لم تحدد ما إذا كان الشكل مدوراً أم مربعـاً . هذا واذا ما كان رأي جالبن المذكور أعلاه صحيحاً ، فإن هذا الأثر يكون أول وأقدم أثر يظهر فيه استعمال الدف الرباعي .

المضارب الرنانة :

في أحد قبور المقبرة الملكية في أور عثر على أجزاء من آلة وترية(كنارة) وبجانبها مضارب رنانة مصنوعة من النحاس ، طولهـا ٣٠ سم وعرضها ٤ سم [١١٢] وهي تشبه في شكلها المضارب الرنانة التي عثر عليها في أحـد القبور في كيش (صورة رقم ٢) والتي سبق وأن ذكرناها في الفصل الثاني .

وبالاضافة إلى هذه المضارب الرنانة الأصلية التي عثر عليهـا في القبور ، فإنه توجد بعض الآثار الأخرى التي تحمل مشاهد لهـذه المضارب وكيفية استعمالها . وهذه الآثار هي :

١ – ختم اسطواني عثر عليه في أور [١١٣] نقش عليه مشهدان ، العلوي للشرب والأسفل يمثل عزفـاً على بعض الآلات الموسيقية ومنها المضارب الرنانة بالاشتراك مع الكنارة (صورة رقم ١٧) .

٢ – طبعة ختم اسطواني عثر عليهـا في أور [١١٤] يمثل مشهدها حفل

---

111 — H. Hartmann, MSK, P. 16, 29.

112 — L. Woolley, UE II, P. 126 s., fig. 21.

113 — L. Woolley, UE II, Pl. 193, Nr. 21.

114 — L. Legrain : UE III: Archaic Seal Impressions, London and New York 1936, Pl. 20, 21 Nr. 384.

شراب وعزف تشترك فيه الحيوانات المختلفة . أما الآلات الموسيقية المستعملة هنا فهي المضارب الرنانة والجنك (صورة رقم ٨ و ٩) .

وتميل هارتمان [١١٥] إلى الاعتقـــاد بأن المضارب الرنانة هي ليست آلة سومرية أصيلة وإنما من الآلات الموسيقية التي أدخلها الساميون إلى العراق . وتبني اعتقادها هـــذا على أساس أن المضارب الرنانة ومشاهدها على بعض الآثار قد عثر عليها في مـدن اشتهرت بكونها مراكز للساميين مثل كيش وماري . ونحن نرى أن هذا الدليل هو غير كاف لتبرير هذا الرأي ، ذلك لأن هذه المضارب كانت معروفة في عصر جمـــدة نصر أي قبل دخول الساميين إلى العراق ، كما وعثر على هـــذه الآلة ومشاهدها في أور ، يرتقي تاريخها إلى عصر فجر السلالات الثالث ، وهو عصر ذو طابع سومري صرف أصيل . أما شتاودر [١١٦] فيعتقد بأن المضارب الرنانة كانت بالدرجة الأولى من الآلات الموسيقية الخاصة بعصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ق.م). كما ويعتقد هو أيضاً بأن هذه الآلة أخذت في الاختفاء تدريجياً في عصر فجر السلالات الثـالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق . م) حتى زالت من الوجود . وفي رأينا أن اعتقاد (شتاودر) لا يمكن قبوله والتسليم به لأن هـذه الآلة قد ظهرت في عصر جمدة نصر (٢٨٠٠ - ٢٦٠٠ ق. م) وظلت في الاستعمال خلال عصر فجر السلالات الثـــاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق. م) وعصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق . م) وخـــلال العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق. م) أيضاً .

---

115 — H. Hartmann, MSK, P. 46.

116 — W. Stauder, HLS, p. 38.

الصلاصل (Sistrum) :

وهي آلة معدنية تشبه شوكة الطعام أو الملقط ، تثبت في سيقانها جلاجل أو صنوج معدنية متحركة . وعنــد اهتزاز الشوكة يخرج صوت من جراء ارتطام الصنوج . وبالاستناد إلى ما هو معروف من آثار في الوقت الحاضر ، يمكننا أن نقول أن أقدم أثر يرينا استعمال هــذه الآلة هو يعود إلى عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ – ٢٣٥٠ ق. م) . وهــذا الأثر عبارة عن قطعة التطعيم التي عثر عليها في أحد القبور في أور[١١٧] ، حيث نجـد فيها حماراً يعزف على الكنارة ويقابله حيوان آخر صغير رافعـاً بيده اليمنى آلة الصلاصل ويقرع باليسرى على الدف (صورة رقم ١٤ و ١٥ وشكل ٢٧) . ويرى وولي[١١٨] في بقايا بعض القطع الأثرية التي عثر عليها في المقبرة الملكية آلة الصلاصل غير أن حجم هــذه البقايا غير كاف للدلالة على شكل آلة الصلاصل .

الآلات الهوائية

المزمار :

ان أقدم مشهد للمزمار نشاهده على ختم اسطواني وجد في أحـد القبور الملكية في أور[١١٩] ويعود زمنـــه إلى عصر فجر السلالات الثــالث

---

١١٧ – انظر الهامش رقم ١٠٢ و ١٠٦ .

118 — L. Woolley, UE II, P. 258 s.

١١٩ – الدكتور صبحي أنور رشيد ، تاريخ الفن في العراق القـديم ، الجزء الأول : الأختام الاسطوانية ، ص ٤٩ ، رقم ٣٥ ، لوحة ١١ . وانظر :
L. Woolley, UE II, Pl. 192 Nr. 12.

(صورة رقم ٢١) . ففي الافريز الأسفل من الختم نشاهد عازفاً على المزمار يستظل بظل شجرة وتقابله مجموعة من الحيوانات وخلفه حيوان مركب .

وتخالف الآنسة هارتمان [١٢٠] رأى جالبن [١٢١] في موضوع هـذا الختم وتنفي كون العازف (القرد) يعزف على المزمار وإنما ترى فيه قصة للشرب حيث توجد أمثلة عديدة يظهر فيها الأشخاص يلتحسون الشراب من جرة تتوسطهم بواسطة القصبة . اننا لا نؤيد رأي هارتمان هـذا لأنه لا يوجد في مشهد الختم ما يدل على الشراب كما وأن استظلال الراعي بظل الأشجـار وعزفه على المزمار وهو يرعى قطيع غنمـه أمر شائع ومألوف حتى في الوقت الحاضر .

وفي طبعة ختم اسطواني آخر عثر عليها في أور [١٢٢] يرى جالبن [١٢٣] ان أحد الأشخاص يعزف على المزمار (صورة رقم ١٦) .

وعلاوة على هذه المشاهد ، فإنه قد عثر في أحد القبور في أور [١٢٤] . على أنابيب فضية تحتوي على أربعة ثقوب وطولها حوالي ٢٦،٧ سم .

القرون (Horn) :

من آلات النفخ الهوائيـة التي استعملت في عصر فجر السلالات الثالث

---

120 — H. Hartmann, MSK, P. 17, Anm. 2.

121 — F. W. Galpin, MS, P. 16, Pl. II Nr. 2.

١٢٢ – انظر الهامش ٩٩ .

123 — F.W. Galpin, MS, P. 13, Pl. II, 5.

124 — F.W. Galpin, MS, P. 17, 89 Anm. 6, Pl. IV, 3.

(٢٥٠٠ — ٢٣٥٠ ق. م) هو القرن . ففي مدينة ماري [١٢٥] عثر على تمثال حجري لرجلين الواحد بجانب الآخر ، ويحمل كل واحد منهما في يده القرن (صورة رقم ٢٠) وهذا هو أقـــدم مثال لاستعمال القرن على ضوء ما هو موجود من آثار معروفة في الوقت الحاضر .

خلاصة :

في خلال عصر فجر السلالات بأدواره الثلاثة ، حصلت تطورات فنية في الآلات الموسيقية ، كما تنوعت أصنافهـــا . فالآلة الوترية الجنك (harp) أصبحت أصغر حجماً عما كانت عليه في العصر السابق لأنهـا أصبحت تحمل في اليد ، وازداد عدد أوتارها . وبعـــد أن كانت تحتوي على (٣) أوتار أصبح عدد أوتارها في دور فجر السلالات الثاني (٦) وفي دور فجر السلالات الثالث (١١) وتراً . أما طريقة العزف فلم يحدث فيها أي تغيير .

وأما الكنارة (Lyre) فقد حدث فيها تطور مهم من الناحيـة الفنية في دور فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ — ٢٣٥٠ ق . م) وهـــذا التطور هو استعمال الملاوي (المفاتيح) التي يمكن بموجبهـــا تقصير أو تطويل الوتر وبالتالي التأثير على طبقة الصوت .

كما وزودت الكنارة في دور فجر السلالات الثالث بمـا يسميه الموسيقيون (الفرس) . والفرس عبارة عن قطعة خشبية صغيرة ترتكز عليهـا الأوتار عند خروجها من المشط . وحدث تغيير في موضع تثبيت الأوتار ، فبعد أن

---

125 — A. Parrot, Assur. Die mesopotamische Kun.st Vom XIII. vorchristichen Jabrhundert bis zum Tode Alexanders des Grossen, München 1961, P. 308, fig. 390.

كانت في دور فجر السلالات الأول تثبت في أعلى الصندوق الصوتي (ظهر الثور) ، أصبحت في دور فجر السلالات الثالث تثبت في منتصف الوجه الجانبي للصندوق الصوتي (صورة رقم ١٩) . هذا وبعد أن كانت الأوتار تنزل من الساق العلوي الأفقي بصورة متوازية حتى محل اتصالها في أعلى الصندوق الصوتي – وهذا ما يؤدي إلى أن تكون الأوتار متساوية في الطول – أصبحت الأوتار في دور فجر السلالات الثالث تنزل من الساق العلوي بصورة مائلة وتضيق المسافات بينها وبصورة خاصة عند موضع ارتكازها على (الفرس) ودخولها في المشط أي في الفتحة الموجودة في الصندوق الصوتي لهذا الغرض (صورة رقم ١١ ، ١٢ ، ١٤) . وطريقة شد الأوتار بهذه الصورة يؤدي ولا شك إلى الاختلاف في أطوال الأوتار وبالتالي إلى الصوت . أما عدد الأوتار فقد حصلت فيه زيادة ، فبعد أن كان في دور فجر السلالات الثاني (٥) أصبح في دور فجر السلالات الثالث (١١) وتراً . وظلت طريقة العزف كما كانت عليه أي دون أن يلحقها أي تغيير . وفي شكل الكنارة حدث تحوير ، فبعد أن كانت هذه الآلة تأخذ شكل الثور بكامله في دور فجر السلالات الأول ، أصبحت في دور فجر السلالات الثالث بعيدة عن الشكل الطبيعي للثور بل احتفظت برأس الثور الذي يتقدم صندوقها الصوتي (صورة رقم ١١ و١٢) .

أما من حيث تعدد أنواع الآلات الموسيقية في عصر فجر السلالات بأدواره الثلاثة ، فالواقع انه قد ظهرت بالاضافة إلى الآلات الوترية المذكورة أعلاه ، آلات القرع والايقاع والآلات الهوائية . فقد استعمل الطبل المدور الكبير لأول مرة في دور فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ – ٢٣٥٠ ق. م) ، وظهر الدف اليدوي الصغير الذي يقرع باليد بجانب الدف الذي يقرع

بالعصا. كما استعملت الصلاصل (Sistrum) لأول مرة في دور فجر السلالات الثالث . ومن دور فجر السلالات الثالث أيضاً جاءت أقدم المزامير المنفردة الأصلية ورسومها على بعض الأختام الاسطوانية وكذلك القرن . ويمتاز دور فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ – ٢٣٥٠ ق . م) بكثرة الآلات الموسيقية الأصلية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في أور ، الأمر الذي ساعد على اعطاء صورة جيدة ومضبوطة عن الآلات الموسيقية من النواحي المختلفة .

جدول زمني رقم (١)

العصر	التسلسل الزمني القصير	التسلسل الزمني المتوسط
عصر الوركاء (الطبقة ٦ـ٤)	حوالي ٣٠٠٠ ق . م	
جمدة نصر	حوالي ٢٨٠٠ ق . م	
فجر السلالات الأول	حوالي ٢٦٥٠ ق . م	
فجر السلالات الثاني (عصر مزيليم) حكام لكش	حوالي ٢٦٠٠ ق . م	حوالي ٢٦٢٥ ق. م
فجر السلالات الثالث أورنانشة	حوالي ٢٥٠٠ ق . م	حوالي ٢٥٢٥ ق. م
أوركال		حوالي ٢٤٩٠ ق. م
أي ـ أناتم		حوالي ٢٤٧٠ ق. م
ان ـ أناتم الأول		
أنتمنا		حوالي ٢٤٣٠ ق. م
ان ـ أناتم الثاني		حوالي ٢٤٠٠ ق. م
ان ـ ليتارزي		
ان ـ ليتارزي		
لوكالاندا		حوالي ٢٣٧٠ ق. م
أوروكاجينا		حوالي ٢٣٥٥ ق. م

□ الفصل الرابع

الآلات الموسيقية في العصر الأكدي

(٢٣٥٠ – ٢١٥٠ ق . م)

قبل أن نبدأ بشرح الآلات الموسيقيـــة ، نود أن نذكر رأينا في الكتب والأبحاث التي تطرقت إلى موضوع الآلات الموسيقية في العصر الأكدي وهو ان هذه الكتب اما أن تكون قد أهملت معـالجة الآلات الموسيقية العائدة لهذا العصر ، أو أنها قد ذكرتها بصورة ناقصة مقتضبة لا تقدم للقارىء صورة كاملة للموضوع . كما وجاءت بعض الكتب والأبحاث بآراء غير علمية تنقصها الأدلة التاريخية الأثرية ، وفي بعضها تحيز صريح لغير الساميين لهذا فقد سبق لنا وأن نوهنـــا في بعض مقالاتنا[١٢٦] إلى ضرورة كتابة موضوع الآلات الموسيقية في العصر الأكدي من جديد . وفي هـــذا الكتاب يقف القارىء العربي لأول مرة على بحث يمتـــاز عن الكتب الأوربية – فيما يخص العصر الأكدي على الأقل – بالتفصيل وباحتوائه على كافـة القطع الأثرية التي تعود لهذا العصر .

---

126 — Subhi Anwar Rashid, Sumer 23 (1967) P. 144 ss.

الجنك (harp) :

جاءنا من العصر الأكدي ختم اسطواني واحـد [١٢٧] ، يمثل مشهده آلهاً محارباً ، وقف الى يساره عازف على الجنك وآخر عازف على المضارب الرنانة (صورة رقم ٢٣) . وآلة الجنك في هــذا الختم الأكدي (شكل ٢٨) لا تختلف من حيث الشكل العام ومن حيث طريقة العزف ، عن آلآت العصر السابق (صورة رقم ٦ و٧ و٨) . وساق الأوتار المتجهة إلى الأعلى بصورة



(شكل ٢٨)

127 — J.B. Pritchard, The Ancient Near East in Pictures, fig. 196. H. Hartmann, MSK, fig. 17.

مائلة نحو الخارج قليلاً هو طويل وينتهي في الأعلى بانتفاخ يشبه رأس المسمار (شكل ٢٨) . وعدد أوتار هذه الآلة هو (٧) أوتار ، والعزف عليها بدون ريشة أي بواسطة الأصابع مباشرة ، كما كان الحال عليه في العصور الماضية .

الكنارة (Lyre) :

كل من يطالع الكتب الأجنبية الباحثة في موضوع الآلات الموسيقية في العراق القديم يلاحظ أنها قد ذكرت وجود مثال واحد فقط للكنارة الأكدية ، وهو ختم اسطواني يعود للعصر الأكدي[١٢٨] (صورة رقم ٢٤ وشكل ٢٩) . إلا أن مؤلف هذا الكتاب كان أول من استطاع أن يثبت بطلان هذا القول ، حيث نشر مقالة باللغة الألمانية في مجلة سومر[١٢٩] التي تصدرها مديرية الآثار العراقية العامة ، قدم فيها الأدلة والشواهد الأثرية لرأيه الجديد .

ان المثال الوحيد المعروف في الكتب الأجنبية للكنارة الأكدية هو عبارة عن ختم اسطواني (صورة رقم ٢٤ وشكل ٢٩) كان متحف اللوفر بباريس قد اشتراه في سنة ١٨٩٣ ، وقياسه ٢٤ × ١٥ ملم . يمثل مشهد هذا الختم الآلهة عشتار[١٣٠] جالسة على الأسد ويقابلها رجل ملتحٍ يعزف على الآلة

128 — L. Delaporte, Catalogue des Cylindres Orientaux de la Bibliothèque Nationale, Musée du Louvre, Pl. 74 Nr. 1. H. Hartmann MSK, P. 35 fig. 33. F.W. Galpin, MS, Pl. II, 3.

129 — Subhi Anwar Rashid, Sumer 23 (1967) p. 144 ss.

١٣٠ — وهي إلهة الحب والحرب التي احتلت مكاناً بارزاً في ديانة سكان العراق القديم . أطلق السومريون على هذه الآلهة اسم (اينانا) أو (انين) ، وسماها الأكديون والآشوريون الساميون باسم (عشتار) ، وعرفت لدى الأقوام السامية الأخرى باسم (عشتاروت) أو (عشتوريت) .

الوترية الكنارة وهو في حالة الجلوس . وتوجد بينه وبين الآلهة عشتار مائدة واسعة في قسمها العلوي والسفلي وضيقة في الوسط . وقد أطلق جالبن [١٣١] على هذه المائدة أو المنصة التسمية السومرية (بالاك balag الخاصـــة باحدى الآلات الموسيقية . أما فارمر [١٣٢] فيرى فيها آلة الطبل . ونحن نؤيـــد رأي هارتمان [١٣٣] القائل بعدم وجود طبل في العراق القديم يشبه في شكله شكل المائدة أو المنصة الموجودة في الختم أعلاه (صورة رقم ٢٤) ونضيف إلى معارضتنا لرأي (فارمر) قولنا بوجود آثار أصلية حجرية مخزونة في المتحف العراقي وهي صغيرة الحجم وتشبه المائدة أو المنصة موضوعة البحث كل الشبه ولم تكن قد استعملت كطبل لصغر حجمها ولعدم وجود آثار عليها يدل على لصق وتثبيت الجلد حول الفتحة . كما لا يوجد شخص في مشهد الختم أعلاه (صورة رقم ٢٤) بجانب الطبل المزعوم يقوم بالقرع ، بل ان الأمثلة الأثرية ترينا بوضوح استعمال مثل هذا الجسم لأغراض دينيـــة في حالة تقديم القرابين السائلة وغيرها . ان شكل الصندوق الصوتي لهذه الكنارة (صورة رقم ٢٤ وشكل ٢٩) هو غير واضح وضوحاً تامـاً ، ولكن يشاهد في أعلى مقدمة الصندوق الصوتي ما يدل على جسم حيوان (شكل ٢٩) . وتشاهد بقايا أماكن شد الأوتار في الساق الأفقي العلوي ، وكان عدد الأوتار هو (٧) أوتار حسب رأي هارتمان [١٣٤] ، ونفس العدد من الأوتار نلاحظه في الرسم الذي قدمه شتاودر [١٣٥] لهذه الآلة (شكل ٢٩) .

---

131 — F.W. Galpin, MS, P. 4, Pl. II, 3.

132 — H.G. Farmer, Oriental Studies. Mainly Musical, London (1953) P. 17.

133 — H. Hartmann, MSK, 37.

134 — H. Hartmann, MSK, 35.

135 — W. Stauder, HLS, fig. 3.

واستناداً إلى هذا المثال الوحيد (صورة رقم ٢٤) ارتأت هارتمان[١٣٦] انه بعد عصر فجر السلالات الثالث وبسبب تأثير الساميين في العصر الأكدي – الذي أعقب عصر فجر السلالات الثالث – تغير شكل الكنارة السومرية كما ذهبت أهمية شكل الكنارة - الشبيه بالثور – في النسيان وذلك لأسباب دينية . وأمـــا البروفـور شتاودر[١٣٧] فيرى أن الأكديين لم يتحسسوا الموسيقى لأن اتجاههم هو اتجاه عسكري ، وان مشاهـد الآلات الموسيقية – حسب رأيه – لم تأخـــذ في القلة فقط بل ان الآلات المميزة للسومريين ويعني بهـــا آلة الجنك والكنارة قد اختفت من الوجود في العصر الأكدي تقريباً ، وان شكل الكنارة في هـذا العصر يدل – في رأيه – على مرحلة الانتقال ويعني بذلك عدم الجودة والنضوج . ورأينا المخـالف لآراء شتاودر هذه يتلخص في النقاط التالية :

١ – ان القطع الأثرية التي لم تكن معروفة لدى هارتمان وشتاودر ، قـد أثبتت خطأ آرائها حول الآلات الموسيقيـة في العصر الأكدي ، إذ أن هـذه القطع التي تعود إلى العصر الأكدي والتي سوف نشرحها بعد قليل قد برهنت على وجود ثلاثة أشكال للآلة الوترية الكنارة بعكس الكنارة السومرية التي لها شكل واحد قبل العصر الأكدي.

٢ – ان الروح العسكرية لدى قوم لا يحول دون تحسس هــــذا القوم للموسيقى . ان سكان الجبال الآراميين اللذين ينسب إليهم شتاودر ابتكار بعض الآلات الموسيقية ونشرها ونقلهـــا إلى العراق كانوا رجال حرب غير متمدنين .

---

136 — H. Hartmann, MSK, P. 36.

137 — W. Stauder, HLS, P. 7.

٣ – لقد فات على شتاودر أن حفيدة الملك الأكدي المشهور نرام سين كانت تعزف على الآلة الموسيقية المعروفة بالسومرية (بلاك – دي balag-di) وان دل هذا على شيء فإنما يدل على أهمية ومنزلة الموسيقى لدى الأكديين وتقديرهم لها .

٤ – ان مشاهد الآلات الموسيقية في الواقع لم تأخذ في القلة في العصر الأكدي ، كما ان الآلات الموسيقية المميزة للسومريين وهي – حسب رأي شتاودر – الجنك والكنارة لم تختف من الوجود في العصر الأكدي ، بل على العكس ان شكل الكنارة قد تنوع وازداد عما كان عليه في العصور السابقة للعصر الأكدي . كما ان أهمية الكنارة لم تذهب في العصر الأكدي طي النسيان كما تعتقد هارتمان ، بدليل أن الشكل السومري للكنارة أي شكل الثور كان معروفاً في العصر الأكدي بدليل الختم الاسطواني الذي سنشرحه في الفقرة (أ) أدناه .

٥ – لقد ظهرت آلات موسيقية تسمياتها في الأصل كانت أكدية ودخلت في اللغة السومرية ومثال ذلك آلة (المارية miritum) وهي تسمية متأتية من اسم مدينة ماري (تل الحريري) وهي مركز مهم من مراكز الساميين . والمثال الثاني هو آلة (السابية Sabitum) المتأتي اسمها من (سابوم Sabum) وهي منطقة جبلية في شرق بلاد بابل [١٣٨]. ان القطع الأثرية التي كنا أول من أشار إلى أهميتها من الناحية الموسيقية والتي دحضنا بموجبها آراء البروفسور شتاودر وتلميذته الدكتورة هارتمان هي :

---

138 — H. Hartmann, MSK, P. 77.

أ – ختم اسطواني يرتقي زمنه الى العصر الأكدي ، كان المتحف العراقي قد اشتراه في سنة ١٩٣٨ من تاجر الآثار مسيح . لقــد قمنا بنشر هذا الختم لأول مرة في مقالنــا المنشور في المجلد ٢٣ من مجلة سومر [١٣٩] . ومادة هذا الختم هي المحــار وقياسه ٣ × ١،٦ سم ورقمه في سجـل المتحف العراقي هو ٣٣٢٨٧ – م ع ومعروض في القاعة البابلية (صورة رقم ٢٦) . نشاهد في هــذا الختم مشهداً لمجلس شراب يشترك فيه عازف جالس يعزف على الكنارة . ان الصندوق الصوتي لهـذه الكنارة قد عمل بشكل حيوان ضم أرجله إلى الداخل . عـدد الأوتار هو غير واضح ، كما لا يمكننا أن نقول شيئاً عن طريقة العزف أهي بواسطـة الريشة أم بالأصابع مباشرة وذلك لعدم وضوح نقش الختم .

ب– ختم اسطواني يعود زمنه إلى العصر الأكدي أيضــاً ، موجود في مجموعة خصوصية في بازل بسويسرا (صورة رقم ٢٥) نشر هذا الختم (بومر) [١٤٠] إلا أنه لم يتطرق مطلقاً إلى أهمية هذا الختم من الناحية الموسيقية . نقش على هــذا الختم البالغ طوله ٤،٢ سم مشهد لمجلس شراب تشترك فيــه عازفة على الآلة الوترية الكنارة وهي في حالة الجلوس وتحمل الآلة فوق ركبتها (صورة رقم ٢٥). نلاحظ في هذه الكنارة ما يلي :

١ – ان الصندوق الصوتي لم يعمل بشكل جسم الثور ، كما ولا يقف فوق

---

١٣٩ – انظر الهامش رقم ١٢٩ وكتابنا : تاريخ الفن في العراق القديم ، الجزء الأول ، ص ٥٨ لوحة ١٨ رقم ٦١ .

140 — R.M. Boehmer, Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit. Berlin (1965),

مقدمة الصندوق تمثال حيوان . أي أن الصندوق الصوتي قد عمل بشكل يختلف عن الكنارة المألوفة عند السومريين في العصر السابق للعصر الأكدي ، خاصة وان صندوقها الصوتي يضيق في الأسفل الأمر الذي لم يكن معروفاً في الكنارة السومرية .

٢ – ان الساقين الجانبيين لم يعملا بصورة مستقيمة بل فيهما تقعر في الأعلى وتقل المسافة بينهما عند نقطة اتصالهما بالساق العلوي الأفقي الحامل للأوتار . وهذا الشكل من السيقان الجانبية لم يكن معروفاً في الكنارة السومرية التي تكون فيها الساقان مستقيمتين وتبتعد المسافة بينهما كثيراً عند نقطة اتصالهما بالساق الأفقية الحاملة للأوتار (صورة رقم ١١ و١٢ و١٤ و١٥ و١٦ و١٧ و١٩) .

٣ – تحتوي هذه الكنارة على (٤) أربعة أوتار .

٤ – العزف على هذه الآلة هو بالاصبع مباشرة أي كما كان الحامل عليه في العصور السابقة للعصر الأكدي .

٥ – ان العازف يعزف على هذه الكنارة وهي في وضع عامودي بعكس ما أصبح شائعاً في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ – ١٥٣٠ ق . م) ، حيث يمسك العازف أمثال هذه الكنارة بصورة أفقية كما سنراه فيما بعد .

ويرى الباحث الألماني ساكس [١٤١] ان سوريا هي موطن هذا النوع من الآلات الشائعة في العصر البابلي القديم . أما شتاودر [١٤٢] فإنه لا يؤيد رأي ساكس هذا بل يرى ان هذا الشكل من الآلات الوترية يمثل آلة خاصة بالساميين الغربيين (العموريين) الذين جاؤوا إلى العراق من بادية الشام .

---

141 — C. Sachs, A History of Musical Instruments, P. 79.
142 — W. Stauder, HLV, P. 18-19.

ويرى شتاودر أيضاً بأن الساميين الغربيين هم أول من استعمل وعزف على هذا الشكل من الآلات الوترية ، كما أنــه لا يرى أي تأثير للسومريين على شكل هذه الآلة . ونحن نخالف آراء شتاودر هذه ونرى أن هذه الآلة الوترية التي ينسبهـا إلى الساميين الغربيين (العموريين) . هي آلة أكدية من حيث الأصل (٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق. م) وان الأكديين قد عزفوا عليها قبل العموريين بعدة مئــات من السنين . وكل ما في الأمر هو أن العزف عليها في العصر الأكدي كان يتم والآلة ممسوكة بصورة عامودية وبالأصابع مباشرة ، بينما في العصر البابلي القديم كان العزف عليـــها بواسطة الريشة وهي ممسوكة بصورة أفقية (صورة رقم ٤٣ و٤٤ وشكل ٥٠ و٥١) .



(شكل ٢٩)

العود القديم (Lute) :

قبل أن نأتي على شرح القطع الأثرية التي تحتوي على مشاهد لهـــذه الآلة الوترية في العصر الأكدي ، نود أن نذكر أن كلمة (العود) العربية تستعمل في اللغات الأوربية [١٤٣] للدلالة على هذه الآلة ، حيث أن كلمة العود قد انتقلت إلى أوربا في العصور الوسطى وذلك بعد أن سقط حرف الألف من أداة التعريف فأصبحت الكلمة تلفظ (لود) لصعوبة تلفظ غير العربي حرف العين . وهذه الآلة هي من أهم الآلات الوترية لأنها تمتاز بما يلي :

١ – إمكانية إخراج أصوات من وتر واحد .

٢ – انها صغيرة وخفيفة ، لذا فهي تصلح للعزف أثناء المسير .

٣ – انها تمثل البداية أو المنطلق الذي انطلقت منـــه الآلات الوترية الأوربية [١٤٤] .

ان أهمية هذه الآلة الوترية قـد جعلت الباحثين [١٤٥] يهتمون بدراستها

---

143 — H. Husmann, Grundlagen der antiken und orientalichen Musikkultur, Berlin (1961), P. 98. H.C. Colles, A. Dictionary of Music and Musicans, 4th Ed. London (1948) p. 252. E. Blom, Grove's Dictionary of Music and Musicans, Fifth Ed. Vol. 5, London (1954) P. 435.

144 — W. Stauder, Zur Fühgeschichte der Laute, in : FHO P. 15 ss.

145 — C. Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente Berlin (1929) P. 163 ss.; Real-Lexikon der Musikinstrumente, Berlin (1913) P. 238, 375; F. Behn MAFM, P. 20 ss ; F. Behn, Zf MW I, 1918/19, P. 89 ss; F.W. Galpin, MS, P. 34 ss; H. Hickmann, MGG 8, P. 345 ss; H. Hickmann, Ann. du Service des Antiquités de l'Egypte Vol. 52 Kairo (1952) P. 161 ss.

وبحث أصلها وموطنها . ومن الباحثين الذين اهتموا ببحث موضوع هذه الآلة الشرقية هو البروفسور (شتاودر)[١٤٦] . لقد اعتبر (شتاودر) هذه الآلة الوترية من الآلات الموسيقية التي امتاز بهـــا سكان الجبال وبصورة خاصة (الخوريون) الذين سادوا في المنطقة الممتدة من بحيرة وان حتى شمال العراق في القرن الخامس عشر قبل الميلاد وما بعده . كما ونسب شتاودر ابتكار هذه الآلة إليهم أيضاً وانهم - حسب رأيه - هم الذين نقلوا هـــذه الآلة الوترية وأدخلوها إلى العراق وعملوا على نشرها فيـه . لقد استند شتاودر في تبرير رأيه هذا على قطع أثرية تحمل مشاهد للعود القديم ، يرتقي زمنها إلى القرن الخامس عشر قبل الميلاد وما بعده . وهذه القطع هي :



(شكل ٣٠)

١٤٦- انظر الهامش رقم ١٤٤ .

١ – منحوتة من مدينة كركميش [١٤٧] (جرابلس) تحوي مشهداً لعازف واقف يعزف على العود القديم ذي العنق الطويل (شكل ٣٠) . ويرتقي تاريخ هذا الأثر إلى بداية الألف الأول قبل الميلاد [١٤٨] .

٢ – منحوتة من مدينة كركميش [١٤٩] (جرابلس) تحوي مشهداً لعازف



(شكل ٣١)

147 — D. G. Hogarth and C.L. Woolley, Carchemish II, Pl. B 17 b., Pl. B 30 b.

148 — A. Moortgat, Tammuz, Berlin (1949) P. 117 ss; A. Moortgat, Die bildende Kunst des Alten Orients und die Bergvölker, Berlin (1932) P. 112.

١٤٩ – انظر الهامش رقم ١٤٧ .

واقف يعزف على العود القديم ذي العنق الطويــل (شكل ٣١) . ويرتقي تاريخ هذا الأثر إلى بداية الألف الأول قبل الميــلاد [١٥٠] .

٣ – منحوتة من سنجرلي (شمأل) [١٥١] في مشهدها عـــازف جالس يعزف على آلة العود القديم ذي العنق الطويـــل (شكل ٣٢) . ويرتقي تاريخها أيضاً إلى بداية الألف الأول قبل الميلاد [١٥٢] .



(شكل ٣٢)

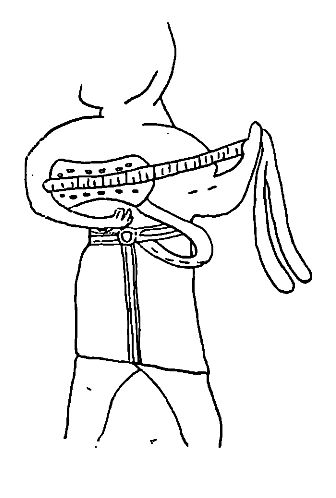
---

١٥٠ – انظر الهامش رقم ١٤٨ .

151 — V. Luschan, Ausgrabungen in Sendschirli III, Berlin (1902) P. 220, Pl. 38.

١٥٢ – انظر الهامش رقم ١٤٨ .

٤ – منحوتة من (اليشار هويوك) [١٥٣] يحتوي مشهدها على عازف يعزف على آلة العود القديم الذي يختلف في شكله عن الأمثلة المتقدمة (شكل ٣٣). ويعود تاريخ هذا الأثر حسب رأي (مورتكات)[١٥٤] إلى نهاية الألف الثاني قبل الميلاد ، وحسب رأي (فيكنر) [١٥٥] إلى القرن الخامس عشر أو الرابع عشر قبل الميلاد .



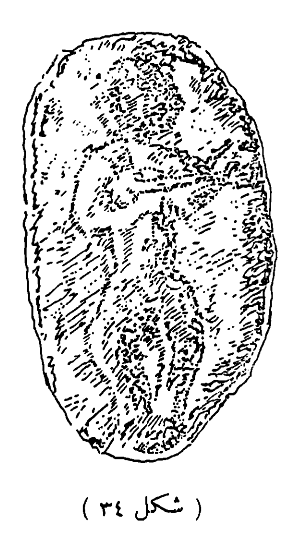
(شكل ٣٣)

153 — H. Th. Bossert, Altanatolien, Berlin (1942) fig. 506.

154 — A. Moortgat, Die bildende Kunst des Alten Orients und die Bergvölker, P. 81 ss.

155 — M. Wegner, MAO, P. 32.

٥ — لوح طيني صغير من مدينة نوزي[١٥٦] عليه مشهد بارز لعازف على آلة العود القديم (شكل ٣٤) . ويرتقي تاريخها إلى القرن الخامس عشر قبل الميلاد[١٥٧] .



(شكل ٣٤)

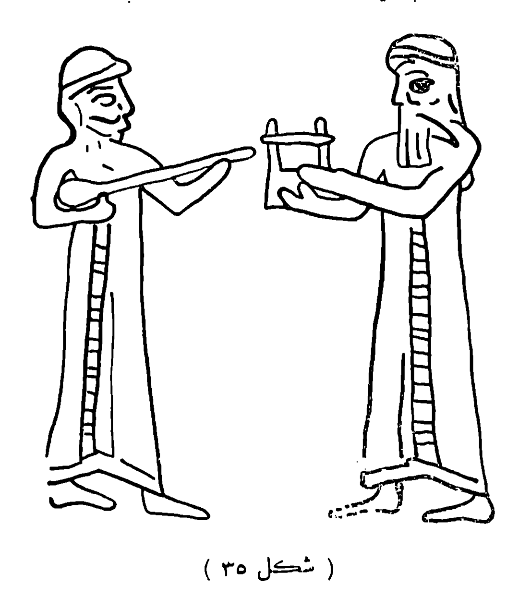
٦ — ختم اسطواني[١٥٨] يعود للملك الكاشيين كوريكالزو (القرن الرابع

156 — R.F.S. Starr, Nuzi II, Pl. 100 Q.

157 — W. Stauder, FHO, p. 17.

158 — L. Delaporte, Catalogue des Cylindres Orientaux du Musée du Louvre, Paris (1920) Pl. 51, Nr. 22; Thomas Beran, in AfO 18 (1957/58) p. 261, fig. 7; P. Calmeyer, im. BJV 6 (1966) P. 99.

عشر ق . م) يحتوي مشهده على عازفين أحدهما يعزف على العود القديم ذي العنق الطويل (صورة رقم ٦٥ وشكل ٣٥) .



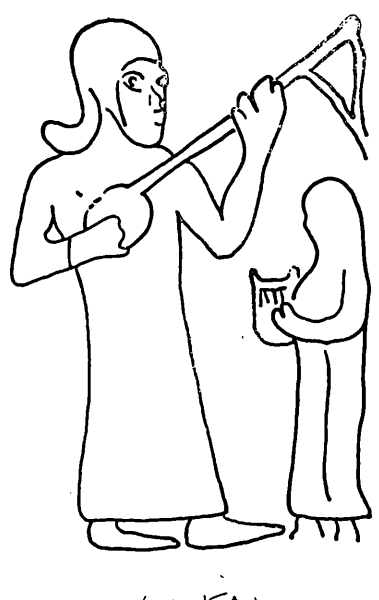
(شكل ٣٥)

٧ – لوح طيني من الوركاء[١٥٩] (صورة رقم ٦٦ وشكل ٣٦) يحمل مشهداً بارزاً لعازفين أحدهما يعزف على آلة العود القديم ذي العنق الطويل . وقد أعطت (شارلوته تسيبلر)[١٦٠] تاريخاً خاطئاً لهذا

159 — Ch. Ziegler, Die Terrakotten von Warka, Berlin (1962) P. 88, 173, Pl. 20 Nr. 307.

١٦٠ – انظر الهامش رقم ١٥٩ .

الأثر (الدور البابلي الحديث ، النصف الأول من الألف الأول قبل الميلاد) . أما نحن فنرجع تاريخ هذا الأثر إلى عهد الملك كوريكالزو (القرن الرابع عشر قبل الميـلاد) للتشابه الكامل في كل شيء مع مشهد الختم الاسطواني (صورة رقم ٦٥ وشكل ٣٥) المذكور في الفقرة السادسة .



(شكل ٣٦)

٨ – حجر حدود (كودورو) من مدينـة سوسا (السوس)[١٦١] ،

161 — J. de Morgan, Mémoires de la Délégation en Perse VII, Pl. 27; A. Moortgat, KAM, fig. 231, 232.

نحت عليه بالنحت البـــارز مشهد لعازفين على آلة العود القديم ذي العنق الطويل (صورة رقم ٧١ وشكل ٣٧) . ويرتقي زمن هذا الأثر إلى عهـــد الملك الكشي مليشيخو (مليشيباك ١١٩١ – ١١٧٧ ق . م) .



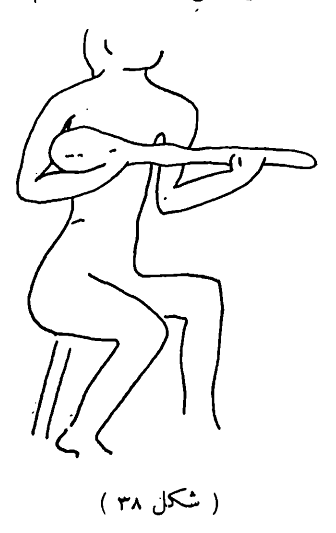
(شكل ٣٧)

وبالاضافة إلى هـذه الآثار ذكر شتاودر أثرين آخرين : الأول وهو لوح طيني من نفر[١٦٢] عليه مشهد بارز لشخص جالس يعزف على العود القديم ذي

---

162 — H.V. Hilprecht, Die Ausgrabungen der Universität von Pennsylvania in Bel-Tempel zu Nippur, Leipzig (1903) P. 55, fig. 32, 33.

العنق الطويل (صورة رقم ٤٥ وشكل ٣٨) . ونظراً لاختلاف العلماء في تاريخ هذا الأثر لذا فإن شتاودر قد أخرجه من دائرة البحث لاعتقاده بعدم أهمية هذا الأثر في هذا الموضوع (١٦٣) . ونحن لا نؤيد رأي شتاودر وغيره من الباحثين الذين اختلفوا في تاريخ هـذا الأثر وكلهم من غير المتخصصين في



(شكل ٣٨)

الآثار ، وسوف نفصل الأدلة التي يستند عليها رأينـا عند مناقشتنا لنظرية شتاودر الخاصة بأصل وتاريخ آلة العود القديم .

وأما الأثر الثاني فهو لوح من مدينة (تلو) (١٦٤) عليه مشهد بارز للنصف

163 — W. Stauder, FHO, p. 17.
164 — A. Parrot, Tello, Paris (1948) P. 285, 286, fig a; M.T. Barrelet, Figurines et Reliefs en terre cuite de la Mésopotamie antique, Paris (1968) P. 205, 220, Pl. XXIII, Nr. 242.

الأعلى لشخص يعزف على آلة العود القديم ذي العنق الطويل (صورة رقم ٥٢ وشكل ٣٩) . ويعود زمن هـــذا الأثر إلى عصر ايسن – لارسا (القسم الأول من العصر البابلي القديم) حسب رأي (بارو) [١٦٥] . أما شتاودر [١٦٦] فيقول طالما لم تنشر صورة فوتوغرافية لهـذا الأثر بل رسم يدوي تخطيطي لذا فإنه لا يمكن التأكد ما إذا كان زمن هـــذا الأثر يعود فعلاً إلى النصف الأول من الألف الثاني قبل الميلاد ، أم يعود إلى زمن متأخر . وهو لا يأخذ بالتاريخ الأول ويخرج هذا الأثر أيضاً من دائرة البحث . أما نحن فإننا نؤيد رأي (بارو) من أن هذا الأثر يعود إلى عصر ايس – لارسا (بداية الألف الثاني قبل الميلاد) ولا نرى دليلاً وموجباً لشك شتاودر في هـذا التاريخ ، وسوف نفصل الأدلة التي نستند عليها في رأينا هذا بعد قليل .



(شكل ٣٩)

165 — A. Parrot, Tello, P. 285-286.

166 — W. Stauder, FHO, P. 20.

يظهر من استعراضنا للقطع الأثرية التي اعتمد عليها شناودر في بحثه ما يلي :

١ – ان معظمها ليس من العراق .

٢ – ان تاريخها يعود إلى القرن الخامس عشر قبل الميلاد فما بعد . وفي الواقع يرتقي زمن القسم الكبير منها إلى القرن العاشر قبل الميلاد .

٣ – ان القطع الأثرية التي تعود فعلاً إلى عصر ايس ـ لارسا (القرن التاسع عشر قبل الميلاد) لا يعيرها شناودر أية أهمية ويخرجها من نطاق البحث والمناقشة دون مبرر علمي .

واستناداً إلى هذه القطع الأثرية يستنتج شناودر [١٦٧] ما يلي :

أ – أن أول ظهور للعود القديم كان في الزمن الذي ظهر فيه سكان الجبال على مسرح الحكم في الشرق الأدنى (أي في القرن الخامس عشر قبل الميلاد وما بعده) .

ب – ان المدن التي عثر فيها على هذه القطع الأثرية تقع في مناطق النفوذ العائدة إلى سكان الجبال .

ج – ان ابتكار هذه الآلة ونقلها إلى بلاد الشرق قد تم على أيدي هؤلاء الأقوام الجبلية .

د – ان موطن هذه الآلة هو في بلاد القفقاس التي جاءت منها الأقوام الجبلية الكاشيون ، الخوريون ، الحيثيون .

هـ – وعلى وجه التحديد يعود القسط الأكبر في نقل هذه الآلة والعزف عليها للخوريين .

---

167 — W. Stauder, FHO, P. 22 ss.

وآراء شتاودر هذه أتبعها وكررها تلميذه (آيجن) [١٦٨] في أطروحته دون مناقشة وتحليل . وقبل أن نبدأ بعرض رأينا المخالف لآراء شتاودر لا بد وأن نقول ان الباحث ساكس [١٦٩] قد اعتقد بأن هذه الآلة هي حيثية الأصل ، إلا أن شتاودر [١٧٠] قد خالفه في ذلك بسبب ان بعض القطع الاثرية التي تحمل مشاهد لهذه الآلة قد جاءت من مدن لم تخضع مطلقاً لنفوذ الحيثيين . أما الباحث فريدريك بين [١٧١] فإنه يعتبر هذه الآلة بابلية الأصل ويقول فيجنر [١٧٢] ان هذه الآلة ليست قديمة جداً لا في العراق ولا في مصر وان وجودها في العراق كان في عصر ايسن – لارسا .

ويرفض مؤلف هذا الكتاب هذه الآراء لأنها غير صحيحة من الناحية التاريخية ويرى ان أقدم ظهور لآلة العود كان في العراق القديم وذلك في العصر الأكدي (٢٣٥٠ – ٢١٥٠ ق . م) وليس في القرن الخامس عشر قبل الميلاد كما يرى شتاودر . ودليل رأينا هذا هو وجود ختمين اسطوانيين لدى المتحف البريطاني في لندن (B M 28806, B M 89096) ، يرتقي زمنهما إلى العصر الأكدي . لقد نشرت هذين الختمين الاسطوانيين السيدة فان بورن [١٧٣] في سنة ١٩٣٣ لأول مرة وأعاد نشرها الدكتور بومر [١٧٤] .

---

168 — B. Aigen, Die Geschichte der Musikinstrumente des Agäischen Raumes bis um 700 vor Christus, Frankfurt (1963) P. 150.

169 — C. Sachs, HMI, P. 83.

170 — W. Stauder, FHO, P. 17.

171 — F. Behn, MAFM, P. 20.

172 — M. Wegner, MAO, p. 53-54.

173 — E. D. Van Buren, The Flowing Vase and the God with Streams, Berlin (1933) fig. 20, 29.

174 — R.M. Boehmer, Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit, Berlin (1965) P. 88-133 Pl. XLII Nr. 497, XLIII No. 507.

يشاهد في نقش كل ختم شخص يعزف على العود (صورة رقم ٢٧) ، ولكن مما يؤسف له ان الفنان قد نقش رسم العازف بصورة صغيرة الأمر الذي يحول دون إعطاء الرأي في شكل الصندوق الصوتي لهذه الآلة وطريقة العزف عليها . وبالاضافة الى هذين الختمين الأكديين توجد عدة قطع أثرية جاءت من مدن ومواقع مختلفة من جنوب العراق ووسطه ، تحمل مشهد العزف على العود ، ويرتقي زمنها الى ايسن – لارسا ودور سلالة بابل الأولى (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق . م) . هذا وحيث ان شتاودر قد شك في تاريخ بعض هذه القطع الأثرية – قطعة من نفر وأخرى من تلو – لذا رأينا من اللازم في هذا المكان أن نناقش مسألة تاريخ هذه القطع الأثرية ولو أنها لا تعود للعصر الأكدي ، لأن زمنها أقدم بكثير من الزمن الذي يذكره شتاودر لأول ظهور لآلة العود . وهذه القطع الأثرية هي :

١ – لوح طيني صغير عثر عليه في تل (ب) من خفاجي[١٧٥] ، عليه مشهد بارز لعازف على العود[١٧٦] . وفي بناء في هذا التل عثر في سنة ١٩٣٧ على اسطوانة من الطين عليها كتابة تذكر اسم الملك البابلي شامشو – ايلونا (١٦٨٥ – ١٦٤٨ ق . م) الذي خلف الملك حمورابي في الحكم . وتذكر الكتابة كذلك بناءه لحصن (دور شامشو – ايلونا) . وعثر في هذا التل – علاوة على ذلك –

---

١٧٥ – ان الموقع الأثري المعروف باسم خفاجي والواقع في لواء ديالي تكون من أربعة تلول ، انظر :

OIP LXXII, Pl. 93.

176 — Subhi Anwar Rashid, in Hundert Jahr Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte 1869-1969, 2 Teil Berlin (1970); E.A. Speiser, in, Bulletin of the American Schools of Oriental research 68 Dezember 1937, P. 12, fig. 6. R. Opificius, AT, P. 5.

على دمى طين وفخار من العصر البـابلي القديم[١٧٧] وعلاوة على كل هذا لا توجد في هذا التل أبنية أحدث من العصر البـابلي القديم . كل هذه الأمور تجعل تاريخ البناء المكتشف في التل (ب) وما فيه من آثار – ومنها اللوح الطيني ذو العـازف على العود – يرجع إلى عصر سلالة حمورابي .

٢ - لوح طيني صغير من خفاجي أيضاً وموجود في المتحف العراقي عليه مشهد بارز لعازف على العود ومعه كلب وخنزير[١٧٨]. وهذا المشهد يشبه تماماً لوح طين آخر عثر عليه في مدينـــة نفر وذلك في طبقة تعود لزمن سن ايد دينـام واانايل باني[١٧٩] (١٨٤٩ – ١٨٤٣ ، ١٨٦٠ – ١٨٣٧ ق . م) هـذا ولما كان تاريخ اللوح المستخرج من مدينة نفر معلوماً ومضبوطاً(عصر ايسن –لارسا) ومشهده ينطبق تماماً ومشهد لوح خفاجي ، لذا فإن ارجاع تأريخ لوح خفاجي إلى نفس العصر أي ايسن – لارسا هو أمر صحيح لا غبار عليه .

٣ – لوح طيني عثر عليه في بناء قديم في مدينة أشجالي . واستناداً إلى الكتابة التي عثر عليها في هذا البناء ، استطاع المنقب من تحديـد زمن هذا البناء وهو زمن الملك ايبيك ادد الثـــاني والملك نرام سن والملك ايباليبل الثاني[١٨٠] (عصر ايسن – لارسا) وبالتالي فإن

---

177 — P. Delougaz, OIP LXIII, P. 150.

١٧٨ - انظر : الدكتور صبحي أنور رشيد في الهامش رقم ١٧٦ .

179 — Me Cown and R.C. Haines, Nippur I, Temple of Enlil, Scribal Quarter, and soundings, OIP LXXVIII Chicago (1968) P. 74, 77.

180 — H. Frankfort, OIC XX; A. Moortgat, Geschichte Vorderasiens bis zum Hellenismus, München (1950), P. 302.

تاريخ اللوح الطيني هو نفس تاريخ البناء المكتشف فيه أي عصر ايسن – لارسا وهذا اللوح موجود في المتحف العراقي .

٤ – لوح طيني عثر عليه في الحفريات القديمة التي تمت في نفر [١٨١] ، عليه مشهد بارز لشخص جالس يعزف على العود ذي العنق الطويل، أمامه كلب وخلفه خنزير (صورة رقم ٤٥) . لقد أعطى الباحثون غير الآثاريين تواريخ مختلفة لهذا الأثر ، فنجد مثلاً ساكس [١٨٢] يرجعه إلى حوالي سنة ٢٥٠٠ ق . م وتارة أخرى إلى القرن التاسع [١٨٣] ، وجالبن [١٨٤] إلى حوالي سنة ١٩٠٠ ق . م و (ف . بين) [١٨٥] . أما فيجنر [١٨٦] فلا يأخذ بهذه التواريخ ويرى بأن هذا اللوح يجب أن يعود إلى زمن لاحق متأخر ولكنه لا يذكر أي زمن ويعلل رأيه بأن طريقة رسم أو تمثيل الفنان لشخص في وضعية ليست جانبية وليست أمامية بل ثلاثة أرباع ، هي طريقة غير مألوفة في فنون ما قبل الاغريق ، كما أن موضوع اللوح يوحي – حسب رأيه – بتأريخ متأخر. لقد أيد شتاودر [١٨٧] رأي (فيجنر) واعتبر هذا الأثر يعود لزمن متأخر وأخرجه من دائرة بحثه .

---

١٨١ – انظر الهامش رقم ١٦٢ .

182 — C. Sacks, Musik des Altertums, Breslau (1924), P. 38.

183 — C. Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente, P. 164

184 — F.W. Galpin, MS, P. 35.

185 — F. Behn, MAFM, P. 20.

186 — M. Wegner, MAO, P. 29.

187 — W. Stauder, FHO, P. 17.

أما نحن فنرى بأن هذا اللوح الطيني (صورة رقم ٤٥) يعود إلى عصر ايسن – لارسا بدليل ان لوحاً طينياً ذا مشهد بارز يشبه تماماً مشهد اللوح أعلاه قد عثر عليه في الطبقة (٢/١٣) في نفر في خلال الحفريات الجديدة التي تمت بعد الحرب العالمية الثانية (صورة رقم ٤٧) . وهذه الطبقة والطبقة التي قبلها والتي بعدها تعود إلى عصر ايسن – لارسا نظراً لعثور كتابات فيها تعود لبعض ملوك هذا العصر [١٨٨] ، لذا فإن هذا اللوح المعثور عليه فيها يعود لنفس العصر الذي تعود إليه هذه الطبقة ألا وهو عصر ايسن – لارسا . هذا ولما كان تاريخ هذا اللوح الأخير (صورة رقم ٤٧) هو أكيد غير قابل للشك ، وبما أن مشهده يشبه تماماً مشهد اللوح المعثور عليه في حفريات نفر القديمة (صورة رقم ٤٥) لا بل قد يكون اللوحان قد عملا من قالب واحد ، لذا فإن تاريخ اللوح المعثور عليه حديثاً في طبقة مؤرخة ينطبق على تاريخ اللوح المعثور عليه في الحفريات القديمة وهو عصر ايسن – لارسا .

٥ – لوح طيني من كيش [١٨٩] يحمل مشهد عازف على العود ذي العنق الطويل ، وهذا اللوح مع لوح آخر يحمل نفس المشهد موجودان في المتحف العراقي [١٩٠] ولوحان آخران في متحف اللوفر بباريس [١٩١] .
عثر على هذا اللوح الطيني في منطقة تقع غرب الزقورة ويرتقي زمنها إلى عصر حمورابي استناداً إلى الكتابات المسمارية التي وجدت فيها .

---

١٨٨ - انظر الهامش رقم ١٧٩ .

189 — H. de Genouillac, Kish II, P. 1 ss.

١٩٠ – الدكتور صبحي أنور رشيد في الهامش ١٧٦ .

191 — H. de Genouillac, Kish II, P. 19, Pl. 3, 2-3; E.D. van Buren, Clay Figurines of Babylonia and Assyria, P. 213 Nr. 1033; R. Opificius, AT, P. 126 s Nr. 445, 446.

وعلى هذا فإن اللوح الطيني الذي يحتوي على المشهد البارز لعازف العود يرجع بدوره إلى عصر نفس المنطقة التي وجد فيها ألا وهو عصر حمورابي (سلالة بابل الأولى) .

٦ – لوح طيني صغير من أور[١٩٢] عليه مشهد بارز لعازف العود عثر على هذا اللوح في الحي المعروف باسم مدينـــة ايسن – لارسا التي يعود زمنها إلى العصر المعروف بنفس الاسم وعلى هذا فإن تاريخ هذا اللوح الطيني يرتقي إلى نفس العصر . يوجـــد هذا اللوح في المتحف العراقي .

٧ – لوح طيني صغير من تلو[١٩٣] عليـــه مشهد بارز لعازف على العود القديم ذي العنق الطويل ولم يبق من هـــذا اللوح سوى النصف الأعلى . لم يرد في الكتب التي ذكرت هـــذا الأثر شيء عن معثره ولكن المنقب بارو[١٩٤] واوبيفسيوس[١٩٥] وبارليه[١٩٦] قـــد أرخوه في العصر البابلي القديم . ونحن نؤيد هـــذا التاريخ ذلك لأن طريقة مسك العود في هـــذا الأثر هي الطريقة المتبعة في العصر البابلي القديم فقط ، وهذه الناحية التي أتبعناها في تاريخ هذا الأثر قد استنبطناها لأول مرة بعد دراسة مقارنـــة لجميع مشاهد العود العائدة لمختلف الأدوار التاريخية في العراق القديم . لقد سبق وأن

---

١٩٢ – الدكتور صبحي أنور رشيد ، الهامش ١٧٦ .

193 — A. Parrot, Tello, P. 286, 285 fig. a; M.T. Barrelet FRM, P. 205, 220, Pl. XXIII Nr. 242.

١٩٤ -- انظر الهامش رقم ١٩٣ .

195 — R. Opificius, AT, P. 162, Nr. 587.

١٩٦ – انظر الهامش رقم ١٩٣ .

ذكرنا بأن شتاودر قد استبعد هذا الأثر من بحثه لأن تاريخه –القرن التاسع عشر والثامن عشر ق . م (.العصر البابلي القديم) – يبطل نظرية شتاودر القائلة بأن أقدم ظهور للعود كان في زمن ظهور سكان الجبال على مسرح الحكم أي في القرن الخامس عشر قبل الميلاد وما بعده .

٨ – عدة ألواح طينية عليها مشاهد عازفين على العود عثر عليها في مدينة بابل وذلك في طبقة تعود الى عصر الملك حمورابي ، وعلى ذلك فإن تاريخ هذه الألواح (١٩٧) يرجع أيضاً الى عصر حمورابي .

٩ – لوحان صغيران من الطين يحمل كل واحد منهما مشهداً لعازف على العود (صورة رقم ٥٤) . عثر على هذين اللوحين في مدينة ماري (١٩٨) وذلك في قصر ملكها (زمريليم) المعاصر للملك البابلي حمورابي . ان العثور على هذين اللوحين في قصر هذا الملك يجعل تاريخها يعود إلى زمن نفس الملك وهو العصر البابلي القديم . وهذان اللوحان محفوظان في متحف حلب .

ان الختمين الأكديين (٢٣٥٠ – ٢١٥٠ ق . م) والألواح الطينية التي تحمل مشهد العازف على العود والتي لا يشك في الزمن الذي تعود إليه وهو العصر البابلي القديم (١٩٥٠ – ١٥٣٠ ق . م) كافية لدحض وتفنيد رأي البروفسور شتاودر والبرهنة على ما يلي :

197 — O. Reuther, Die Immenstadt von Babylon (WVDOG 47) p. 11 s.

198 — A. Parrot, Le Palais, Documents et Monuments, Mission archéologique de Mari Vol. II, Paris (1959), P. 69, Pl. 29 Nr. 1022, 756.

١ – ان أول ظهور للعود لم يكن في النصف الثـــاني من الألف الثاني (القرن الخامس عشر قبل الميلاد فما بعد) وإنما في العصر الأكدي (٢٣٥٠ – ٢١٥٠ ق . م) .

٢ – ان أول ظهور للعود لم يكن على أيدي سكان الجبـــال وبصورة خاصة (الخوريون) وإنمـا كان على أيدي الأكديين الساميين الذين حكموا في العراق القديم منذ ٢٣٥٠ ق . م .

٣ – ان المدن والمواقع التي جاءت فيها القطع الأثرية الحـاوية على مشاهد لآلة العود القديم لم تكن واقعة في مناطق نفوذ سكان الجبـال بل كانت في جنوب ووسط العراق أي في بـلاد السومريين والأكديين والبابليين .

٤ – لم يكن لسكان الجبال أي أثر في ابتكار هذه الآلة الموسيقية أو في نشرها في بلاد العراق القديم .

آلات القرع والايقاع

المضارب الرنانة :

هناك ختم اسطواني[١٩٩] يمثل مشهده ثلاثة آلهة وعازفين : الأول يعزف على الآلة الوترية الجنك ويتبعه عازف على المضارب الرنانة (صورة رقم ٢٣) ويلاحظ ان العزف على هذه الآلة المضارب قد اختلف في العصر الأكدي عما

١٩٩– انظر الهامش رقم ١٢٥ .

كان عليه في عصر فجر السلالات الثالث (سلالة أور الأولى) إذ ان الأطراف الدقيقة من المضارب هي التي تقرع الواحدة بالأخرى .

الصلاصل (Sistrum) :

سبق وان عالجنا ختماً اسطوانياً[٢٠٠] من العصر الأكدي يحمل مشهداً لعازف على الآلة الوترية الكنارة وهو في حالة الجلوس ، وخلف هذا يجلس عازف آخر يحمل بيده اليسرى آلة الصلاصل (صورة رقم ٢٤) .

الدف :

ان نفس الشخص الذي يحمل الصلاصل (Sistrum) في الختم الاسطواني الذي تقدم ذكره الآن (صورة رقم ٢٤) يضع على ركبته دفاً يقرعه باليد اليمنى . وبالنظر لصغر رسم صورة هذه الآلة على الختم فإنه ليس بامكاننا اعطاء رأي في شكلها الأصلي ، وكل ما يمكن قوله هو وجود أثر[٢٠١] يعود تاريخه الى عصر فجر السلالات الثالث (سلالة أور الأولى ٢٥٠٠-٢٣٥٠ ق.م) ونشاهد في مشهده حيواناً يرفع آلة الصلاصل ويقرع بيده اليمنى على الدف[٢٠٢] الموضوع على ركبته (صورة رقم ١٤ و١٥ وشكل ٢٧) . لقد كان جالبن[٢٠٣] أول من أشار الى الدف في هذا الختم بينما فات ذلك على هارتمان حيث لا نجد اشارة لذلك في كتابها .

٢٠٠- انظر الهامش رقم ١٢٦ .

٢٠١- انظر الهامش رقم ١٠٢ ، ١٠٨ .

٢٠٢- انظر الهامش رقم ١٠٨ ، ١٠٩ .

203 — F.W. Galpin, MS, P. 9, Pl. II, 3.

خلاصة :

ان الآلات الموسيقية التي استعملت في العصر الأكدي هي :

١ – الجنك .

٢ – الكنارة .

٣ – العود .

٤ – الصلاصل .

٥ – الدف .

٦ – المضارب الرنانة .

ومن مقارنة هـذه الآلات الموسيقية بآلات العصر السابق أي عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ – ٢٣٥٠ ق . م) نرى ان غالبية هـذه الآلات كانت معروفة في العراق القديم ومستعملة قبل العصر الأكدي (٢٣٥٠ – ٢١٥٠ ق . م) .

أما الأشياء التي استجدت في العصر الأكدي فهي :

أ – ظهور العود .

ب – ظهور كنارة يخلو صندوقها الصوتي من كل تجسيم أو زخرفـة ، وفي ساقيها الجانبيين تقعر في الأعلى ، وتضيق المسافة بينهما عند اتصالهما بالساق الأفقي الحامل للأوتار .

ج – العزف على الآلات الموسيقية في حضرة الآلهة .

ان آراء البروفسور شتاودر وتلميذته هارتمان فيما يتعلق بالآلات الموسيقية في العصر الأكدي هي خاطئة وليس لها سند تاريخي كما فصلنا ذلك في محله . هذا مع العلم ان القطع الأثرية التي جاءتنا من العصر الأكدي هي قليلة جداً بالنسبة لآثار العصور الأخرى ، كما أن عاصمة الامبراطورية الأكدية (أكد) لم يعثر عليها بعد ، الأمر الذي حرم علم الآثار والآثاريين من آثار ومعلومات كثيرة مختلفة . ولا شك في أن تنقيبات المستقبل في مدن ومواقع تعود لهذا العصر سوف تساعد على زيادة معلوماتنا فيما يتعلق بالحيـــاة الموسيقية في العصر الأكدي .

جدول زمني رقم (٢)

العصر	التسلسل الزمني القصير	التسلسل الزمني ألمتوسط
العصر الأكدي :		
سرجون ٥٦ سنة	حوالي ٢٣٥٠ ق . م	٢٣٤٠ – ٢٢٨٤ ق . م
ريموش ٩ سنوات		٢٢٨٢ – ٢٢٧٥ ق . م
مانيشتوسو ١٥ سنة		٢٢٧٤ – ٢٢٦٠ ق . م
نرام سن ٣٧ سنة		٢٢٥٩ – ٢٢٢٣ ق . م
شاركالي شاري ٢٥ سنة		٢٢٢٢ – ٢١٩٨ ق . م
٦ ملوك آخرين		٢١٩٧ – ٢١٥٩ ق . م
ايكيكي		
نانوم		
ايمي		
الولو		
دودو		
شودورول		

□ الفصل الخامس

الآلات الموسيقية في العصر السومري الحديث

(٢١٠٠ – ١٩٥٠ ق٠م)

الآلات الوترية

الكنارة (Lyre) :

أظهرت تنقيبات الافرنسيين في مدينة (تلو) الواقعة في جنوب العراق كسرة من لوح حجري عليه نحت بارز لمشهد يشترك فيه عازف على الكنارة[٢٠٤] . ففي الافريز الأسفل من هذا اللوح الحجري الذي يعود إلى زمن الحاكم كوديا (حوالي ٢١٠٠ – ٢٠٨٠ ق . م) نرى شخصاً جالساً وأمامه كنارة كبيرة يعزف عليها (صورة رقم ٢٨ وشكل ٤٠) .

ويتقدم الكنارة شخص واقف أشبك يديه على صدره . وتتميز هذه الكنارة بما يلي :

204 — F.W. Galpin, MS, P. 32, Pl. VIII, 3; H. Hartmann, MSK, P. 35, fig, 34; A. Parrot, Assur, P. 302, fig. 375.

١ – ان الصندوق الصوتي لهـــذه الكنارة مستطيل الشكل وفي أعلى مقدمته رأس حيوان ، كما ويقف فوق أعلى القسم الأمامي للصندوق تمثال ثور (انظر شكل ٤٠) .

٢ – ان الساقين يسيران بصورة متوازية تقريباً .

٣ – ان الساق الحامـــل للأوتار والموازي للصندوق الصوتي يبرز عند المقدمة إلى الأمام بعكس المؤخرة حيث ينتهي تمامـــاً عند الساق الجانبي الخلفي .

٤ – عدد أوتار هـــذه الكنارة ومفاتيحها هو (١١) احد عشر وتراً ومفتاحاً .

٥ – ثبتت الأوتار على النصف الخلفي من الساق العلوي ، وتنحدر إلى الأسفل بصورة مائلة وتضيق المسافات بينها كثيراً عند دخولها إلى المشط الموجود في أسفل الصندوق الصوتي .

٦ – العزف على هذه الكنارة بواسطة الأصابع مباشرة ، أي على غرار العزف في العصور الماضية .

يرى شتاودر[٢٠٥] أن شكل هـــذه الآلة الموسيقية هو ليس سومرياً صرفاً ، وان تأثير الأكديين الذين حكموا بين عصر فجر السلالات الثالث والعصر السومري الحديث واضح هنا أيضاً ، كما أن المغزى الحقيقي للثور وأهميته للكنارة السومرية قد فقد الآن أي في العصر السومري الحديث . ورددت مثل هذا القول الدكتورة هارتمان[٢٠٦] . ونحن نخالف رأي شتاودر وتلميذته هارتمـــان حول عدم فهم الأكديين لمغزى الثور بالنسبة للكنارة

---

205 — W. Stauder, HLS, P. 51.

206 — H. Hartmann, MSK, P. 36.

ونسيانهم له ، ونرى رأيـــاً معاكساً بدليل وجود كنارة أكدية (صورة) تشبه تماماً الكنارة السومرية أي أنها صنعت على هيئة ثور [٢٠٧] فلو كان الأكديون قد نسوا الكنارة المعمولة بشكل الثور أو لم يفهموا علاقة هـــذا الحيوان بالآلة الموسيقية لما صنعوا واستخدموا كنارة لا تختلف مطلقـــاً عن الكنارة السومرية. وبجانب هذا الشكل السومري للكنارة الأكدية استخدم الأكديون شكلين جديدين للكنارة في أحدهما يقف الحيوان في أعلى مقدمـة الصندوق الصوتي - مثل الكنارة موضوعة البحث - والشكل الثـاني خال من الحيوان والصندوق الصوتي بسيط لم يعمل بهيئة ثور بل يضيق في الأسفل كما فصلنا ذلك في الفصل الرابع الخاص بالآلات الموسيقية في العصر الأكدي .

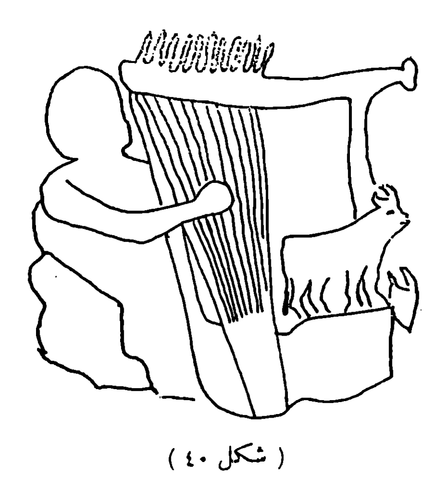
لقد قارن جالبن [٢٠٨] وفيجنر [٢٠٩] هذه الكنارة (صورة رقم ٢٨) مع آلة موسيقية عثر على بقايا لهـــا في المقبرة الملكية في أور وأعيد إكمالها وتركيبها بالشكل الذي نشاهـــده في الصورة رقم (١٠ ب) . ولكن شتاودر [٢١٠] قد خالف المنقب (وولي) في إكمال واعادة هذه الآلة بهـذه الصورة وارتأى ان النموذج المقدم من قبل (وولي) قد جمع في آن واحـد بين أجزاء من الجنك وأجزاء من الكنارة ، كما أن الحيوان المنتصب في مقدمة الصندوق الصوتي ليس له علاقة بالآلة الموسيقية . ولا يعود لها بل يعود لأثر آخر يمثل قفز حيوانين إلى شجرة تتوسطها ، وقـد وجد فعلاً التمثال الثاني المناظر لتمثال الحيوان الذي وضعه (وولي) فوق الكنارة في أور .

٢٠٧- راجع التفاصيل في الفصل الرابع الخاص بالآلات الموسيقية في العصر الأكدي .

208 — F.W. Galpin, MS, P. 32.

209 — M. Wegner, MAO, P. 26.

٢١٠ - راجع موضوع الكنارة في عصر فجر السلالات الثالث .



(شكل ٤٠)

آلات القرع والايقاع

الطبل الكبير :

جاءتنا هـــذه الآلة منحوتة على بعض القطع الحجرية العائدة للعصر السومري الحديث أيضاً وهي :

أ – كسرة من مسلة حجرية تعود إلى زمن حـاكم لكش (كوديا) عثر عليها في تلو(٢١١) (صورة رقم ٢٩) . ففي هــذه المسلة نحتت بالنحت البـــارز ثلاثة طبول كبيرة جاءنا الطبل الوسطي بصورة

211 — A. Parrot, Assur. P. 306, fig. 385; H. Hartmann, MSK, P. 39, fig. 37; A. Parrot, Tello, P. 181, fig. 37.

كاملة تقريباً ، أما البقية فقد أصابها التلف ولم يبق منهـا إلا أجزاء صغيرة . وترينا الكسرة موضوعة البحث (صورة رقم ٢٩) رجلاً واقفـاً يقرع على الطبل الكبير الذي نحت بصورة جانبية بحيث ظهرت المسامير التي استعملت في تثبيت الجلد بالإطـار[٢١٢] على الحافة الخارجيـة . وعدد المسامير هو ٦٠ مسماراً حسب رأي هارتمان . ويلاحظ أن هـذا الطبل يقترب في ارتفاعه من ارتفاع الانسان وهو مستقر على الأرض مباشرة أي بدون حمالة أو ركيزة.

ب- مسلة (أورنامو) مؤسس سلالة أور الثالثة (حوالي ٢٠٥٠ ق. م) التي عثر عليها (وولي) في أور[٢١٣] (صورة رقم ٣٠). احتوت هذه المسلة على طبلين كبيرين يقف على كل جـانب منهما رجل يقرع الطبل بيديه . لقد نحت الطبل هنا منظوراً إليه من الجـانب أيضاً بحيث ظهرت المسامير الكثيرة التي استخدمت في تثبيت الجـلد على الإطار . ويقترب ارتفاع هـذا الطبل من ارتفاع الإنسان ، وهو مستقر على الأرض دون أية ركيزة أو حمالة ويقرع عليه رجلان يقف كل واحد منهما على جانب .

ج – كسرة مزهرية من الحجر الصابوني عثر عليها في تلو[٢١٤] ومحفوظة في متحف اللوفر بباريس . ويهمنا من مشهد هذا الأثر الطبل المدور

٢١٢– ترى هارتمان ان إطار هذا الطبل معمول من المعدن انظر :

H. Hartmann, MSK, P. 38.

213 — F.W. Galpin, MS, P. 6, Pl. III, 6; H. Hartmann, MSK, P. 39, fig. 36, A. Moortgat, KAM, P. 73, fig. 199, Subhi Anwar Rashid, ZANF, 1970.

214 — A. Parrot, Sumer, fig. 286; A. Parrot, Assur. P. 306, fig. 367, A. Moortgat, KAM, P. 73, fig. 200; H. Hartmann, MSK, P. 40, fig. 38; Subhi Anwar Rashid, ZANF, 1970.

الكبير الذي يتوسط رجلين يقومان بالقرع عليـــه بكلتا اليدين (صورة رقم ٦١) . ونحت هذا الطبل على غرار الطبول المتقدمة أي بصورة جانبية بحيث برزت المسامير التي ثبت بواسطتها الجلد على الإطار. أما الشيء الجديد الذي يميز هذا الطبل عن الطبول المتقدمة هو وقوف تمثال شخص على الإطار . ويرى جالبن [٢١٥] في هـــذا التمثال الواقف الآله (أيا) [٢١٦] كاله للموسيقى . وقـد أرخ هذا الأثر من قبل كل من كونتنو [٢١٧] وفريدرك بين [٢١٨] وكريستيان [٢١٩] وبارو [٢٢٠] في زمن حاكم لكش كوديا (حوالي ٢١٠٠ ق . م) . أما هارتمان [٢٢١] فإنهـا تؤرخ هذه القطعة في العصر البابلي القديم استناداً إلى أزياء وحركة الأشخاص . ونحن نخالف هـــذه الآراء ونرى أن هذا الأثر يعود إلى دور سلالة أور الثالثة للأسباب التالية :

أ – ان ترتيب شعر الرجل الواقف على اليمين يشبه تمامـاً شعر العازف الأيمن في مسلة أورنامو (قارن الصورة رقم ٦١ والصورة رقم ٣٠) .

ب– ان العازف الواقف إلى اليسار يتدلى من عنقـه طوق معقود ينتهي بنهايتين يشبه تمامـاً طوق بعض الأشخاص في الرسوم الجدارية في

---

215 — F.W. Galpin, MS, P. 6.

٢١٦– ويسمى ايضاً أنكي وهو آله الحكمة والمعرفة الذي علم البشر الكتابة والفنون والحرف وأصول العمران .

217 — G. Contenau, Manuel d'Archologie Oriental II, P. 740, fig. 533.

218 — F. Behn, MAFM, P. 23, Pl. 13, fig. 28.

219 — V. Christian, Altertumskunde des Zweistromlandes.

220 — A. Parrot, Tello, P. 43; A. Parrot, Assur. P. 56, fig. 367, 286.

221 — H. Hartmann, MSK, P. 40.

القاعة ١٣٢ من قصر ماري. كان منقب هذا القصر العظيم بارو[٢٢٢] قد أرخ الرسوم الجدارية لهـــذا القصر في القرن الثامن عشر قبل الميلاد ، إلا أن العـالم المشهور مورتكات[٢٢٣] قد استطاع – بعد دراسة فنية تحليلية – من أن يثبت بأن الرسوم الجدارية لهذا القصر لا تعود كلها إلى زمن واحد بل إلى ثلاث فترات متعاقبة تبدأ بدور سلالة أور الثالثة . وأثبت بأن المشاهد المرسومة على جدران القاعة ١٣٢ تعود إلى دور سلالة أور الثالثة . هــذا ولما كان شخصان من رسوم هذه القاعــة يضعان في عنقهما نفس الطوق الذي يحمله عازف الطبل في الكسرة موضوعة البحث ، وبما أن هذه الرسوم الجدارية تعود إلى زمن سلالة أور الثالثــة لذا فإن الأثر ذا مشهد القرع على الطبل موضوع البحث يعود بدوره إلى زمن نفس السلالة[٢٢٤] .

الدف :

هناك مجموعــة من دمى الطين التي تعود إلى العصر السومري الحديث[٢٢٥] تمثل نسوة عاريات في أغلب الأحيان ما عدا بعض الحلي والزينة ، يقرعن على دف صغير (صورة رقم ٣١) . يمسك الدف باليد بحيث يكون أمام صدر

---

222 — A. Parrot, Sumer. Die mesopotamische Kunst von den Anfängen bis zum XII. vorchristlichen Jahrhundert, München (1962) P. 275 fig. 342, 343.

223 — A. Moortgat, Baghdader Mitteillungen 3 (1964) P. 68 ss ; A. Moortgat, KAM, P. 74 ss.

224 — Subhi Anwar Rashid, ZANF, 1970.

225 — A. Parrot, Assur, P. 306; A. Parrot, Tello, fig. 49 a, b, i; Legrain, Terracottes from Nippur, Pl. XIV, XV, R. Koldewey, Das wiedererstehende Babylon, fig. 226; H. Hartmann, MSK, P. 41, fig. 39.

العازفة تماماً وتقرع عليه باليد الأخرى . يرى شتاودر [٢٢٦] ان هـذا الدف يكون مغطى بالجلد من الناحيتين ويحتوي في داخله على بعض الحبوب أو الكسر الصغيرة من الحجر ، وعلى هذا فتكون هذه الآلة من (المخشخشات) . أما هارتمان [٢٢٧] فتعتقد باحتمال تعليق الدف في طوق الرقبـة وعندئذ يمكن القرع عليه بواسطة اليدين . لقد رفضت (بارليه) [٢٢٨] رأى هارتمان ، ونحن بدورنا . نرفض رأي هارتمـان أيضاً ونلاحظ في الدمى اللواتي يحملن الدف وضعيتين : الأولى حيث يمسك الدف باليــد اليسرى بحيث تكون الأصابع متجهـــة إلى الأعلى بصورة مائلة والقرع على الدف يكون بواسطة أصابع اليد اليمنى الممتدة والتي تكون في وضع أفقي تقريبـاً تحت مستوى الكف الأيسر . وفي الوضعية الثانية يكون وضع الكفين على الدف بمستوى واحد الأمر الذي قد يمكن الاستنتاج منه مسك الدف وهزه باليدين وعندئذ يجب أن يحتوي الدف في داخـــله على بعض الكريات الصغيرة التي تحدث الصوت عند الاهتزاز وبهذا يمكن أن تكون هذه الآلة قـد استعملت كدف عادي أو (دف ـ خشخاشة) . اختلف الباحثون في ماهيـــة النسوة القارعات على الدف فيرى البعض [٢٢٩] فيهن الآلهة الأم أو آلهة الخصوبة ، ويرى البعض الآخر [٢٣٠] انهن يمثلن بغايا المعبد .

الصنوج اليدوية (Cymbals) :

لم يرد في جميع الكتب البـاحثة في موضوع الآلات الموسيقية في الشرق

---

226 — W. Stauder, MGG, Sp. 1740.

227 — H. Hartmann, MSK, P. 41, 3.

228 — M.T. Barrelet, FRM, P. 238, 3.

229 — H Hartmann, MSK, P. 41; W. Stauder, MGG, S P. 1740.

230 — A. Parrot, Assur., P. 306; H. de Genouillac, Fouilles de Tello II, P. 56 ss.

القديم ذكر للصنوج اليدوية (جنجانات) العـائدة للعصر السومري الحديث نظراً لعدم وجود مشاهد أثرية معروفة لهــذه الآلة . ولكن مؤلف هذا الكتاب كان أول من بحث صنوج هــذا العصر في مقال[٢٣١] كتبه باللغة الألمانيــة وذلك بعد أن استند على أثر نشره بارنيت[٢٣٢] في سنة ١٩٦٠ والذي لم يذكر أي كلمة حول أهمية هذا الأثر من الناحية الموسيقية ودون أن يتطرق إلى تاريخ وأنواع الصنوج بصورة عامة . وهذا الأثر الذي نشره (بارنيت) هو عبارة عن كسرة من الحجر ذات نحت بارز اشتراها أحــد الأشخاص أثنــاء زيارته لأطلال أورفي سنة ١٩٣٥ وظهر بعد دراسة هذا الأثر أنه يعود لمسلة أورنامو المشهورة التي تحمل في أحــد أفاريزها مشهداً للقرع على الطبل الكبير (صورة رقم ٣٠) . وفي الكسرة موضوعة البحث رجل ملتح يرتدي لباساً طويــلاً ويقرع الصنوج (جنجانات) الواحدة بالأخرى (صورة رقم ٣٢) . وتوجد أمام هــذا العازف وخلفه بقايا قليلة لشخصين آخرين تتضح منهما يد مرفوعـة إلى الأعلى على غرار أيادي قارعي الطبول الكبيرة . وعلى هذا فإنه من المحتمل جداً بأن هــذه اليد المرفوعة الباقية في المشهد المكسور تعود لقارع على الطبل يتقدم العازف على الصنوج . هذا وبما أن هذا الأثر الذي نشره (بارنيت) يعود لمسلة أورنامو ، لهذا فإن هذه المسلة تحتوي على جوقـة من الموسيقيين الذين يعزفون على الطبل الكبير والصنوج اليدوية .

ان الرأي السائد في جميع الكتب المختصة هو ان أقدم مشهد للصنوج اليدوية يعود إلى العصر البابلي القديم (صورة رقم ٦٠) ، ولكن هذا الرأي قد أصبح باطلاً بسبب وجود الأثر المذكور أعلاه والذي يرجع في تاريخه إلى

---

231 — Subhi Anwar Rashid, ZANF, 1970.

232 — R.D. Barnett, Iraq XXII (1960) P. 172 ss.

عصر مؤسس سلالة أور الثالثة أورنامو (حوالي ٢٠٥٠ ق . م) . وفي هذا الأثر مشهد رجل يقرع على الصنوج بكلتا يديه (صورة رقم ٣٢) .

الآلات الهوائية

المزمار :

عثرت البعثة الأمريكية في نفر [٢٣٣] على دميـــة طينية لشخص جالس يعزف على المزمار (صورة رقم ٦٣) . ويعود زمن هـــذا الأثر إلى العصر السومري الحديث نظراً لأن زمن طبقة السكنى التي عثر فيهـا على هذا الأثر يعود إلى العصر السومري الحديث .

خلاصة :

ان الآثار التي جاءتنا من العصر السومري الحديث (٢١٠٠–١٩٥٠ ق م) قليلة ولا يمكن أن تعكس الحياة الموسيقية لقدامى العراقيين في هـذا العصر الذي كان أحد ملوكه المشهورين – وهو شولكي – يفخر بأنه يجيد الغنـــاء والعزف [٢٣٤] . ان الآلات الموسيقية التي استعملت في هـــذا العصر كانت معروفة ومستعملة في العصور الماضية مثل الكنارة والطبل الكبير والدف . أما الآلات الموسيقية التي ظهرت لأول مرة الآن فهي الصنوج اليـــدوية (جنجانات) (صورة رقم ٣٢) . واننا لا نشك في أن اللقى الأثرية التي سيكشف عنها المستقبل سوف تزيد في معلوماتنا عن الحيـــاة الموسيقية في العصر السومري الحديث .

233 — E. McCown and R.C. Haines, Nippur I, Pl. 128, Nr. 5.
234 — VET. VI, No. 81 rev. ; rev. 17.

جدول زمني رقم (٣)

العصر	التسلسل الزمني القصير	التسلسل الزمني المتوسط
العصر السومري الحديث : حوالي ٢٠٥٠ – ١٩٥٠ ق. م		
كوديا		٢١٤٤–٢١٢٤ ق. م
أورنامو		٢١١١–٢٠٩٤ ق. م
شولكي		٢٠٩٣–٢٠٤٦ ق. م
أمارسن		٢٠٤٥–٢٠٣٧ ق. م
شوسن		٢٠٣٦–٢٠٢٨ ق. م
ايبيسن		٢٠٢٧–٢٠٠٣ ق. م

□ الفصل السادس

الآلات الموسيقية في العصر البابلي القديم

(١٩٥٠ – ١٥٣٠ ق . م)

الآلات الوترية

الجنك (harp) :

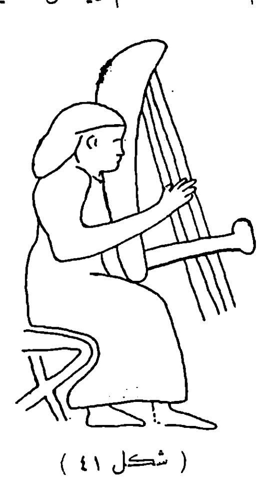
تعتمد معلوماتنا حول هـــذه الآلة الوترية من حيث الشكل والاستعمال والعزف على مجموعة من الألواح الطينية الصغيرة التي يرتقي زمنهـا إلى العصر البابلي القديم[٢٣٥] والتي تحمل مشاهد بارزة لعازفين على هذه الآلة الوترية ، وهذه الآثار هي :

١ – لوح طيني من مدينة لارسا[٢٣٦] الواقعة في جنوب العراق ، عليـه

٢٣٥ – يعرف القسم الأول من العصر البـــابلي القديم بدور ايسن – لارسا ويعرف القسم الثاني منه بدور سلالة بابل الأولى أو سلالة حمورابي .

236 — H.F. Lutz, A Larsa Plaque, University of California Publications in Semitic Philology IX, No. 10 (1931), P. 401ss Pl. II, 5; W. Stauder, HLV, p. 40, fig. 25; R. Opificius, AT, P. 165 Pl. 19, Nr. 603.

مشهد بارز يمثل مجلس شراب تشترك فيـــه عازفة على آلة الجنك (harp) التي تضعها فوق ركبتها بصورة عامودية وتسندها بكتفها الأيسر (صورة رقم ٣٣ وشكل ٤١) . الصندوق الصوتي لهذه الآلة طويل ومحدب، ويتصل به في نهايته السفلى الساق الأفقي الذي يحمل الأوتار بحيث يكون معه زاوية حـادة . ولهـذا يسمى هـذا النوع من الجنك باسم (الجنك ذو الزاوية Winkelharfe) . ويلاحظ أن الساق الذي يحمل الأوتار ينتهي ببروز أو انتفاخ يشبه رأس المسمار على غرار ما لاحظناه في الجنك السومرية . لقـد ثبتت به أربعة أوتار بصورة مائلة تدلت نهاياتها إلى الأسفل ، وهذا أقدم مثال لتدلي الأوتار من الساق الذي يحملها . أما طريقة العزف فهي كما كانت في العصور القديمة أي بواسطة الأصابع يبلغ ارتفاع هذا اللوح ٦،٢ سم وعرضه ١٠ سم ويحتمل أن يكون في آمريكا .



(شكل ٤١)

٢ - لوح طيني صغير من بابل [٢٣٧] عثر عليه في أحد البيوت الواقعة في منطقة (المركز) وفي طبقة تعود إلى العصر البابلي القديم . يبلغ ارتفاع هذا اللوح ١١،٣ سم وعرضه ٥،٢ سم . يمثل مشهد هذا اللوح رجلاً واقفاً على منصة صغيرة ويمسك بالجنك أمام الكتف الأيسر (صورة رقم ٣٩) منظوراً إليها من الجانب . وهذا الأثر موجود في متحف برلين بالمانيا الديمقراطية.

٣ – لوحان طينيان معثرهما مجهول وموجودان في نيوهافن [٢٣٨] ارتفاع الأول ١١ سم والثاني ٩ سم ومشهدهما مشابه لمشهد اللوح المتقدم .

٤ – القسم الأعلى من دمية طينية لامرأة تحمل آلة الجنك – منظوراً إليها من الجانب - عثر عليها في أحد البيوت في (المركز) ببابل [٢٣٩] ، في طبقة تعود للعصر البابلي القديم (صورة رقم ٤٠). ونرى أن القسم الذي مثله الفنان من الآلة الموسيقية في هذا الأثر هو الساق الذي يحمل الأوتار حيث تشاهد في وسط الساق المحمول خطوط أفقية صغيرة ذات مسافات متقاربة يقصد بها الأوتار . وفي هذه الحالة يكون الصندوق الصوتي مستنداً على الكتف الأيسر والساق الحامل للأوتار في وضع عامودي أي تماماً بعكس وضعية (الشكل ٤١) . يبلغ الارتفاع ٤،٩ سم والعرض ٤،٥ سم. وهذه الدمية موجودة في متحف برلين بالمانيا الديمقراطية .

---

237 — O. Reuther, Die Innenstadt von Babylon, WVDOG, XLVII (1926) P. 11, Pl. 6 h; R. Opificius, AT, p. 128, Nr. 455.

238 — E.D. van Buren, CFBA, 213, 214, 1037, 1040, fig. 266, 267.

239 — O. Reuther, Die Innenstadt von Babylon, P. 12, Pl. 6 i ; R. Opificius, AT, P. 163, Nr. 592.

٥ – كسرة من لوح طيني مجهولة المعثر ربما تكون من مدينة اشجالي[٢٤٠] وهي موجودة الآن في المتحف الوطني في كوبنهاغن (رقم ٩٨٠١). في هذه الكسرة بقايا امرأة جالسة بصورة جانبية باتجاه اليمين وهي تعزف على آلة الجنك الموجودة أمام صدرها . الصندوق الصوتي في وضع عامودي ، والساق الحامل للأوتار في وضع أفقي ، والعزف بواسطة الأصابع مباشرة .

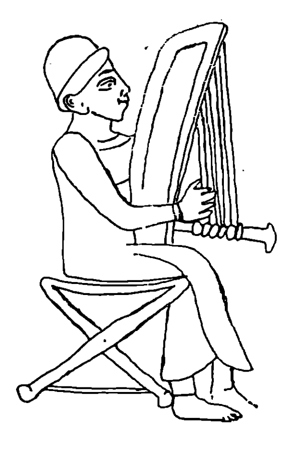
٦ – لوح طيني صغير من (اشنونا ؟)[٢٤١] موجود في متحف اللوفر بباريس . يحمل هذا الأثر مشهداً بارزاً لرجل جالس يعزف على الآلة الوترية الجنك (صورة رقم ٣٤) . يحمل العازف هذه الآلة الموسيقية بصورة عامودية على ساقه ويسندها بكتفه الأيسر (شكل ٤٢) . الصندوق الصوتي لهذه الآلة عريض ، وتحدبه قليل ، ويكون في نهايته السفلى الضيقة ، زاوية قائمة عند اتصاله بالساق الأفقي الحامل للأوتار الذي ينتهي كما في المثال (رقم ١) ببروز يشبه رأس المسمار . وعدد أوتار هذه الآلة هو ٧ أوتار لا تتدلى إلى الأسفل ، ويتم العزف عليها بواسطة الأصابع مباشرة (شكل ٤٢) .

٧ – لوح طيني صغير من تل أسمر (أشنونا ؟) موجود في متحف

---

240 — R. Opificius, AT, P. 163 s, Nr. 598, Pl. 19; M.T. Barrelet. FRM, P. 391, Nr. 775, Pl. LXXV.

241 — R. Dussaud, Les anciens Arts de l'Asie antérieure d'après les Fouilles récentes, in Revue de l'Art Ancien et Modern (1931), P. 9, fig. 1; W. Stauder, HLV, P. 40, fig. 26; W. Speiser, Vorderasiatische Kunst (1952) fig. 45; A. Parrot, Sumer, fig. 377; R. Opificius, AT, P. 163, Nr. 595.



(شكل ٤٢)

اللوفر [٢٤٢] بباريس ومشهده يشبه تماماً المشهد في اللوح المتقدم .

٨ – لوح طيني صغير موجود في المتحف العراقي [٢٤٣] يشبه تماماً في مشهده اللوح المتقدم .

٩ – لوح طيني صغير ربما يكون قد جاء من نفر وهو موجود في مدينة فلورنس بايطاليا [٢٤٤] . يشبه في مشهده اللوح المتقدم .

نلاحظ من هذه الأمثلة ان العازف يحمل هذه الآلة بصورة عامودية على

---

242 — R. Opificius, AT, P. 163, Nr. 594.

243 — R. Opificius, AT, P. 163, Nr. 596.

244 — R. Opificius, AT, P. 163, Nr. 597.

ساقه الأعلى بحيث يكون الساق الحامل للأوتار في وضع أفقي . وإلى جانب هذه الوضعية توجد عدة أمثلة تريـنـــا العازف وهو يتأبط الآلة الوترية تحت ابطه الأيسر . وهذه الأمثلة هي :

١ - لوح طيني من تل أسمر (اشنونا) (٢٤٥) اشـتراه متحف اللوفر في سنة ١٩٣٠ عليـــه مشهد بارز لعازف على الآلة الوترية الجنك التي يتأبطها تحت ابطه الأيسر وهو في حالة الوقوف (انظر الشكل ٤٣ والصورة رقم ٣٥) . الصندوق الصوتي لهـــذه الآلة هو في وضع



(شكل ٤٣)

245 — Duchesne-Guillemin, la Harpe en Asie Occidentale ancienne, in RA XXXIV (1937), P. 40, fig. 10; R. Opificius, AT, P. 164, Nr. 600; A. Parrot, Sumer, fig. 359 A; M.T. Barrelet, FRM, P. 392, Pl. LXXV Nr. 777.

أفقي ، والساق الحامل للأوتار في وضع عامودي ، وهو خال من البروز أو الانتفاخ الشبيه برأس المسار . تحتوي هذه الآلة على (٧) سبعة أوتار مثبتة بصورة مائلة ولا تتدلى إلى الأسفل ، ويستعمل العازف في العزف عليها مضرباً صغيراً (ديشه) ، بعكس الأمثلة المتقدمة ، حيث يتم العزف بواسطة الأصابع مباشرة .

٢ – لوح طيني صغير مجهول المصدر وموجود في امستردام[٢٤٦] وهو يشبه في مشهده مشهد اللوح المتقدم .

٣ – لوح طيني صغير دائري الشكل ، عثر عليه في مدينة نفر[٢٤٧] ، عليه مشهد بارز لعازف على الجنك (صورة رقم ٣٦ وشكل ٤٤) ، حيث يتأبط هذه الآلة تحت ابطه الأيسر . الصندوق الصوتي لهذه الآلة الوترية طويل ومن مقدمته يخرج الساق الذي يحمل الأوتار بصورة مائلة قليلاً إلى الخارج . ويلاحظ أن الأوتار قد تدلت – بعد شدها على الساق العامودي – إلى الأسفل ويعزف العازف عليها بمضرب صغير .

٤ – لوح طيني مجهول المصدر، اشتراه متحف اللوفر[٢٤٨] في سنة ١٩٤٩ ويحتوي على مشهد بارز لشخص يرقص على أنغام الآلة الوترية الجنك التي يتأبطها العازف تحت ابطه الأيسر (صورة رقم ٣٧) . الصندوق الصوتي مستطيل ويتصل عند مقدمته الساق الذي يحمل

---

246 — Van der Meer, Jaarbericht «Ex Oriente Lux» 12 (1951/52), P. 208, Pl. 45 e; R. Opificius, AT, P. 164, Nr. 601.

247 — L. Legrain, T.N, Pl. 17, Nr. 93; W. Stauder, HLV, P. 42, fig. 28; R. Opificius, P. 164, Nr. 599, F.W. Galpin, MS, Pl. VI, Nr. 4.

248 — M.T. Barrelet, FRM, P. 414, Nr. 828, Pl. LXXXIII.



(شكل ٤٤)

الأول بحيث يكونان زاوية منفرجة . الآلة في وضع أفقي ويعزف عليها العازف بواسطة مضرب صغير مسكه بين اصبعيه .

٥ – لوح طيني مجهول المصدر وموجود في متحف جنيف بسويسرا[٢٤٩]، يشبه موضوعه موضوع الأثر المتقـــدم أي احتواءه على عازف على الكنارة ويقابله رجل يرقص .

٦ – لوح طيني صغير ربما يكون مصدره تل أسمر[٢٥٠] وهو موجود في متحف اللوفر بباريس . يحتوي مشهده البـــارز على رجل جالس

249 — E. Sollberger, Les Musées de Genève (1952) fig. 4.

250 — A. Parrot, Summer, fig. 379; W. Stauder, HLV, P. 46, fig. 32; R. Opificius, AT, P. 163, Nr. 594; M.T. Barrelet, FRM, P. 392, Nr. 776, Pl. LXXV.

وهو يعزف على آلة الجنك التي يتأبطها تحت ابطه الأيسر (صورة رقم ٣٨ وشكل ٤٥) . صندوقهـــا الصوتي مستطيل الشكل ، ويخرج منه عند المقدمة الساق الذي يحمل الأوتار بشكل مقوس نحو الأعلى، وعند مسافة قليلة من نهايته العليا تتدلى الأوتار إلى الأسفل . ويشاهد بين اصبعي الكف الأيمن للعازف مضرب صغير يستعمله في العزف على هذه الآلة الوترية. كما ويشاهد تحت الذراع الأيمن للعازف النطاق الذي يساعده على حمل هذه الآلة الموسيقية . ان هذه الآلة تشبه إلى حد بعيد (الجنك المقوس bow-harp, Winkelharfe) سوى انها تكون في وضع أفقي عند العزف عليهـا ، وان العازف يستعمل المضرب الصغير بعكس الجنك السومري المقوس ، حيث تكون في وضع عامودي عند العزف عليها، وان العازف لا يستعمل المضرب بل الأصابع مباشرة . ويقارن شتاودر[٢٥١] هــذه الآلة (صورة رقم ٣٨ وشكل ٤٥) مع آلة وترية نحتت على كسرة حجرية عثر عليها في بسمايا[٢٥٢] ومحفوظة الآن في شيكاغو (صورة رقم ٤ وشكل ٤٦) ومع آلة وترية أخرى نحتت على لوح حجري عثر عليه في سوسا في جنوب ايران (شكل ٤٧) . ويرتقي زمن الأثر الأول إلى دور الانتقال من عصر جمـــدة نصر إلى عصر فجر السلالات الثاني ، ويرتقي زمن الأثر الآخر إلى عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ – ٢٥٠٠ ق . م) . وبعد هـــذه المقارنة ينسب شتـــاودر الآلة الوترية الموجودة على اللوح الطيني من تل أسمر

---

251 — W. Stauder, HLV, P. 48.

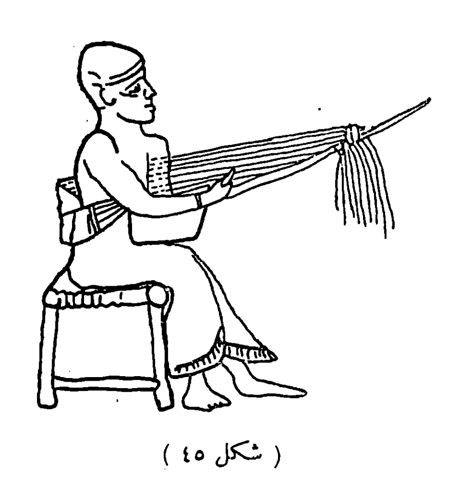
252 — H. Frankfort, The Art and Architecture of the ancient Orient, Pl. 11 a, W. Stauder, HLV, P. 48, fig. 33; F.W. Galpin, MS, Pl. V, Nr. 1, 2; A. Parrot, Assur, P. 301, fig. 374.

(صورة رقم ٣٨ وشكل ٤٥) إلى ايران أو الهند لأن الأثر المعثور عليه في بسمايا (صورة رقم ٤ وشكل ٤٦) يعكس تأثيراً ايرانياً .
ونحن لا نؤيد رأي شتاودر هذا للأسباب التالية :

أ — ان انتقال أثر أجنبي ووصوله إلى العراق لا ينتج عنه حتماً تغيير في آلات العراق الموسيقية .

ب — ان أثر بسمايا يعود إلى عصر فجر السلالات الأول وأثر سوسا يعود إلى عصر فجر السلالات الثاني بينما يعود زمن اللوح الطيني من تل أسمر إلى العصر البابلي القديم (١٩٥٠ — ١٥٣٠ ق . م) أي ان الفرق الزمني بينهما كبير جداً بحيث لا يمكن أن يحدث تأثير وتأثر. هذا بالاضافة إلى أنه لا توجد أمثلة لآثار عراقية تعود لعصور فجر السلالات عليها مشاهد آلات وترية (الجنك) فيها شبه بالآلات الموجودة على أثر بسمايا وسوسا حتى يقال أو يسلم بوجود تأثير ايراني على الآلات الموسيقية في العراق القديم واستمرار ذلك حتى العصر البابلي القديم .

ج — ان الآلات الوترية الموجودة على أثر بسمايا (صورة رقم ٤ وشكل ٤٦) وسوسا (شكل ٤٧) هي بدائية وتختلف عن الآلة الوترية الموجودة على اللوح الطيني من تل أسمر (صورة رقم ٣٨ وشكل ٤٥) ، ولا يمكن في أي حال من الأحوال أن تعود هذه الآلات الوترية الثلاث إلى فصيلة واحدة ، كما لا يعقل أن تكون الآلة المقلدة أرقى وأنضج من الآلة الأصلية بل العكس صحيح أي ان الآلة الأصلية يجب أن تكون أكثر رقياً وكمالاً من الآلات المقلدة التي تكون بدائية ضعيفة .



(شكل ٤٥)



(شكل ٤٦)



(شكل ٤٧)

يقول شتاودر[٢٥٣] انه لما كانت الوضعية الأفقية للكنارة وطريقة العزف عليها بواسطة المضرب مما يميز الحياة الموسيقية للساميين الغربيين ، لهذا فإن آلة الجنك التي يعزف عليها بالمضرب وهي في وضع أفقي تعود أيضاً للساميين الغربيين . ويقول أيضاً انه لما كانت آلة « الجنك بشكل الزاوية » لم تكن موجودة في العراق قبل دخول الساميين الغربيين إليه ، لهذا فإنهم هم الذين نقلوا هذه الآلة وأدخلوها إلى العراق . ونحن لا نؤيد هذا الرأي ونقول انه ليس من الصحيح أن يفسر كل تغيير في آلة موسيقية بهجرة ومجيء قوم جديد إلى بلاد أخرى . هذا ومن المعروف ان العراق القديم كان المركز الحضاري الأول الذي شع قبس حضارته إلى الأقطار المجاورة ، وان الابتكارات والتجديدات تنبع على الأكثر من المركز وليس من الأطراف التي يكون مستواها الحضاري في الواقع أدنى وأقل . فآلات كل من البدو والقبائل الافريقية والاسترالية الموسيقية هي بدائية وبسيطة ومحدودة بالنسبة للآلات الموسيقية السائدة في المدن ، كما أنها أقل تطوراً وتغييراً . لقد أطلعنا وتعرفنا في الفصول الماضية على مختلف الآلات الموسيقية التي كانت مستعملة في العراق

253 — W. Stauder, HLV, P. 44.

القديم ومن ضمنهـا آلة الجنك ووقفنا على التطورات التي طرأت على الآلات الموسيقية ، تلك الآلات التي ان دلت على شيء فإنما تدل على أصالتها العراقية واهتمام الملوك ورجال الدين وأفراد الشعب بها لأنها كانت تلعب دوراً هاماً في حياتهم الدينية بصورة خاصة . اننا لا نستكثر أو لا نستبعد عن سكان العراق القدماء اجراءهم تغييرات في آلة موسيقيـــة ، من حيث الشكل أو طريقة العزف أو طريقة المسك عنــد العزف ، وهم الذين قدموا للعالم الكثير من الابتكارات والتجديدات في شتى النواحي .

الكنارة (Lyre) :

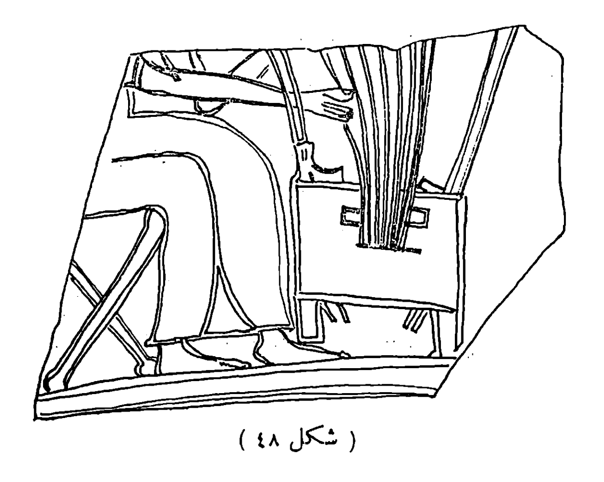
ان الآثار التي تعود للعصر البابلي القديم والتي تحتوي على مشاهد للكنارة هي :

١ – كسرة فخارية أظهرتها إلى النور تنقيبات الافرنسيين في مدينـــة لارسا[٢٥٤] ، موجودة في المتحف العراقي ، وقد رسم عليها بطريقة التحزيز مشهد عـــازف جالس يداعب أوتار كنارة كبيرة أمامه (صورة رقم ٤١ وشكل ٤٨) . وتحتوي هــــذه الكنارة على صندوق صوتي مستطيل الشكل مزود بأربعة أرجل ترتكز الآلة بواسطتها على الأرض ، وهو خال من أية زخرفة أو اضافة حيوانية لا في المقدمـــة ولا في الأعلى . يخرج من الصندوق الصوتي بصورة مائلة إلى الخارج الساقان الجانبيـــان بحيث تكون المسافة بينهما في الأعلى أبعد منهـــا في الأسفل . ويظهر بوضوح في وسط الصندوق الصوتي (المشط) وهو عبارة عن شق صغير تتجمع عنــده الأوتار وتمر خلاله إلى داخل الصندوق الصوتي. وتشاهد بوضوح (الفرس)

---

254 — A. Parrot, Assur. P. 302, fig. 376.

وهي عبارة عن قطعة خشبية صغيرة ترتكز عليهـــا الأوتار قبل دخولها في (المشط) . وبسبب الكسر الموجود في القسم العلوي من هذه الآلة لا يمكن القول بشيء عن الساق العلوي الحامل للأوتار ، ولا عن طريقة تثبيت الأوتار عليه وعما إذا كانت تحتوي على ملاوي (مفاتيح) أم لا . يستعمل العـــازف أصابع يده اليمنى لمداعبة الأوتار وجسها ، أما أصابع اليـد اليسرى – وهي مفقودة بسبب الكسر – فيمكننا أن نقول بأن العـازف كان يضعها فوق القسم العلوي من الأوتار للتحكم في مسافاتها من حيث الطول والقصر وبالتالي التحكم في درجة الصوت . وهـــذه الكنارة لا تختلف عن الكنارة السومرية التي تعرفنا عليهـا في عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ – ٢٣٥٠ ق . م) ، سوى ان صندوقها الصوتي لم يصنع بشكل ثور ولا يحتوي في مقدمتـه على رأس ثور ولا ينتصب فوق مقدمة الصندوق الصوتي تمثال حيوان .



(شكل ٤٨)

٢ - كسرة من لوح طيني من اشجالي[٢٥٥] يبلغ ارتفاعها حوالي ٥،٦ سم وعرضها ٥،٦ سم وتحتوي على مشهد بارز لم يبق منـــه إلا القسم الأسفل من كنارة كبيرة وعازفها (شكل ٤٩) . الصندوق الصوتي لهذه الكنارة مستطيل كبير ومزود باثنتين من الأرجل اللتين يرتكز بواسطتها على الأرض . ويلاحظ وجود ميلان نحو الخارج في مقدمة الصندوق الصوتي يبتدىء من فوق الرجل الأمامية بقليل، ولا يمكن القول فيما إذا كان الصندوق الصوتي يحمل في أعلى مقدمته رأس ثور أم لا ، وذلك بسبب الكسر الموجود في هـــذا الأثر . وفي وسط المسافة بين الجانب الأمامي والجانب الخلفي للصندوق الصوتي وعلى ارتفاع قليل من أسفل هـــذا الصندوق نشاهد فتحة مقوسة تمثل (المشط) الذي تمر منه الأوتار وفوق (المشط) مباشرة يوجـــد (الجسر) الذي ترتكز عليه الأوتار . تحتوي هـــذه الكنارة على عدد من الأوتار تارة يحدده شتاودر[٢٥٦] بـ (١١)وتراً وتارة بـ (١٢) وتراً ، ونفس الشيء ذكرته تلميذته هارتمان[٢٥٧] . أما اوبيفسيوس « Opificius »[٢٥٨] فقد ذكرت بأن عدد أوتار هـذه الكنارة هو (١٢) . ونحن نرى بأن هـــذه الآلة تحتوي على العدد الأخير من الأوتار . ومما يلفت النظر في هذا المشهد هو ان العازف قـد وضع الكنارة بين ساقيه وهو في حـــالة الجلوس . ونظراً لفقدان القسم

---

255 — H. Frankfort, Progress of the Wonk of the Oriental Institute in Iraq 1934/35 (OICXX), fig. 72 b; W. Stauder. HLS, P. 50, fig. 45; R. Opificius, AT, P. 162, Nr. 591 ; H. Hartmann, MSK, P. 34, fig. 32.

256 — W. Stauder, HLS, P. 50.

257 — H. Hartmann, MSK, P. 34.

258 — R. Opificius, AT, P. 162, Nr. 591.

الأعلى فلا يمكننا أن نقول شيئاً عن طريقة العزف، ولكن بالاستناد والمقارنة بالمثال الأول المتقدم شرحه أعلاه ، فإنه من الممكن أن يكون العازف قد داعب أوتار الكنارة بأصابعه أيضاً .

لقد أرخ شتاودر(٢٥٩) هـذه الآلة في دور فجر السلاسات الثالث أو بتعبير آخر دور سلالة أور الأولى (٢٥٠٠ – ٢٣٥٠ ق . م) ، وجرت على هذا التاريخ – دون مناقشة – تلميذته هارتمان(٢٦٠) . ونحن نرى ان هـذا التاريخ – سلالة أور الأولى – المقترح من قبل شتاودر لهـذا الأثر هو غير صحيح ، ولا يمكن الأخذ به للأسباب التالية :

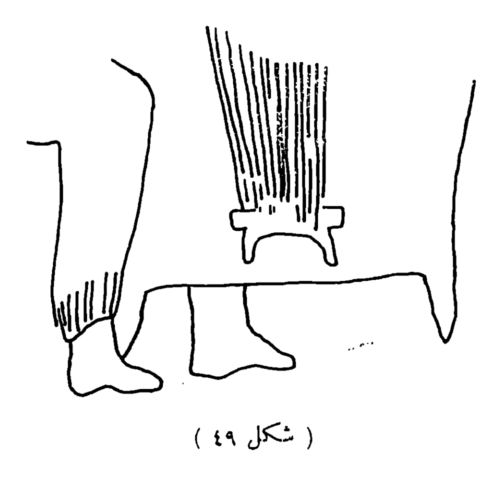
أ – لقد عثر على هذا الأثر في معبد يرجع تاريخه –استناداً الى الكتابات المسمارية والآثار الأخرى التي وجدت فيـه – إلى القسم الأول من الدور البابلي القديم أي عصر ايسن – لارسا . هذه الحقيقة الآثارية معروفة لدى شتاودر ولكنه يبرر رأيه أعـلاه بالعثور على أختام اسطوانية في نفس المعبد تعود لزمن أقدم من الدور البابلي القـديم . وجوابنا على هذا القول هو أن الأختـام الاسطوانية صغيرة الحجم ويمكن أن تنتقل بواسطة الحفر والردم من الطبقات السفلية القديمـة إلى الطبقات العلوية المتأخرة وبالعكس . وعلى هذا فإن الطبقة التي يعثر فيهـا الختم هي ليست القول الفصل في تحديد زمنه بل ان موضوع الختم وطرازه الفني هو الذي يلعب الدور الأول في تحديـد زمن الختم(٢٦١) .

259 — W. Stauder, HLS, P. 50.

260 — H. Hartmann, MSK, P. 34.

٢٦١ – للوقوف على تفصيلات أوفى في هذا الموضوع راجع ، الدكتور صبحي أنور رشيد ، تاريخ الفن في العراق القديم، الجزء الأول، فن الأختام الاسطوانية ، بيروت ١٩٦٩ ، ص ١٧ - ١٨ .

ب - ان الزي الذي يرتديه العازف لم يكن معروفاً في دور سلالة أور الأولى . ان التاريخ الصحيح لهـذا الأثر هو العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق . م) ، وفي هـذا العصر أيضاً أرخت اوبيفسيوس « Opificius » [٢٦٢] هذا الأثر .



(شكل ٤٩)

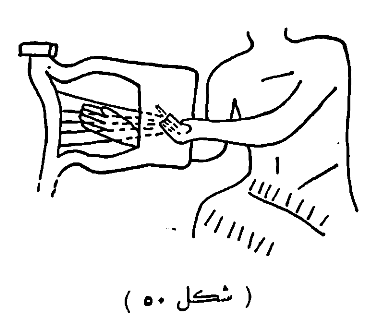
٣ - كسرة من لوح طيني من أشجالي[٢٦٣] يحتوي على مشهد بارز لشخص جالس يعزف على كنارة صغيرة (صورة رقم ٤٣ وشكل ٥٠) . الصندوق الصوتي لهذه الآلة مستطيل الشكل ، ويخرج منه بصورة مائلة إلى الخارج قليلاً ساقان جانبيان في أعلاهما تقوس إلى الداخل

---

262 — R. Opificius, AT, P. 162, Nr. 591.

263 — H. Frankfort, Fifth Preliminary Report of the Iraq Expedition, P. 96, fig. 74; W. Stauder, HLV, P. 5 ss, fig. 5. Subhi Anwar Rashid, Sumer 23 (1967) P. 144 ss.

ثم إلى الخارج حتى يتصلا بالساق الحامل للأوتار والموازي للصندوق الصوتي والذي يحتوي بدوره على تقوس بسيـــط ، وينتهي ببروز صغير . أما نهاية الطرف الثاني من هـذا الساق فهي مفقودة بسبب الكسر الموجود في الأثر . ويتوقع شتاودر(٢٦٤) وجود نفس البروز في النهاية الثانية ، وهو يقارن هذا البروز بما هو موجود في الكنارة الاغريقية . ان هذه الآلة تكون في وضع أفقي أثنـــاء العزف ، ويستعمل عازفها المضرب الصغير ، أمـــا أصابع اليد اليمنى فقد وضعها على الأوتار التي بلغ عددها (٥) خمسة . وتنزل هذه الأوتار من أعلى بصورة مائلة بحيث تضيق بينها المسافات كلما اقتربت من (الجسر) و (المشط) .



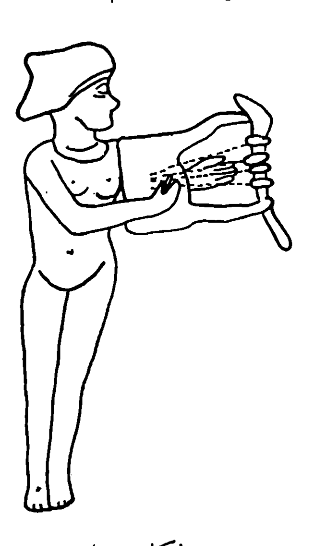
(شكل ٥٠)

٤ – لوح طيني مجهول المصدر ، موجود في متحف برلين(٢٦٥) ويحتوي

264 — W. Stauder, HLV, P. 14.

265 — A. Moortgat, Tammuz, P. 97, 5; B. Meissner, Babylonien und Assyrien, Bd. 1, P. 235, fig. 104; W. Stauder, HLV, P. 125, fig. 5; R. Opificius, AT, P. 159-160, Nr. 581 ; Subhi Anawr Rashid, Sumer 23 (1967), P. 144 ss.

على مشهد بارز لامرأة عـارية تقف على منصة صغيرة ، وتعزف على كنارة صغيرة في وضع أفقي ومسندة بالكتف واليـــد اليسرى للعازفة التي أدارت برأسهـــا إلى اليمين ، حيث تنظر إلى رجل يصاحبهـا في العزف على الدف (صورة رقم ٤٤ وشكل ٥١) . وشكل الآلة في هذا الأثر لا يختلف عن شكل آلة الأثر المتقـــدم سوى ان الساق الحامل للأوتار لا ينتهي ببروز . وعدد أوتار هـذه الكنارة هو (٤) أربعة أوتار استناداً إلى اللفـائف الأربـع العالقة في الساق الحامل للأوتار. وهنا أيضاً تستعمل العازفة المضرب الصغير الذي مسكته بين اصبعي يدها اليمنى ، أمـا أصابع اليد اليسرى فقد وضعتها – كما في المثال المتقدم – فوق الأوتار .



(شكل ٥١)

٥ — لوح طيني مكسور ومجهول المعثر ، موجود في متحف اللوفر[٢٦٦] الذي اشتراه في سنة ١٩١٤ (صورة رقم ٤٢) . يحمل هذا اللوح مشهداً بارزاً يشبه في الموضوع والوضعيـة مشهد الأثر المتقدم (صورة رقم ٤٤) فنشاهد فيـه امرأة عارية تقف على منصة صغيرة ومتجهة إلى عازف يصاحبها في العزف على الدف . أما هي فإنها تعزف على الكنارة بنفس الوضعية والطريقة في المثال المتقدم . هذا وبسبب الكسر والتشويه الموجود في أعلى الأثر لا يمكن القول بشيء عن عدد الأوتار وأجزاء الكنارة الأخرى .

يرى شتاودر[٢٦٧] في الأمثلة الأخيرة (٣ و ٤) شكلاً جديداً للكنارة ويؤكد على الوضع الأفقي للآلة واستعمال المضرب في العزف عليها وينسب هذه الآلة بعد ذلك إلى الساميين الغربيين الرحل الذين جاؤوا من الصحراء السورية . لقد سبق لنا[٢٦٨] وأن ناقشنا رأي شتاودر بهذا الخصوص وأثبتنا عدم صحته وأوضحنا وجود هذا الشكل من الكنارة على ختم اسطواني يعود الى العصر الأكدي (٢٣٥٠ — ٢١٥٠ ق . م) وذلك في موضوع الكنارة في العصر الأكدي فيرجى الرجوع إليه للوقوف على التفاصيل .

العود (Lute) :

أظهرت التنقيبات التي جرت في مناطق مختلفـة من العراق مجموعة من

---

266 — E. D. Van Buren, CFBA, No. 1130; M. Rutten, Revue des Art Asiatiques IX 1939) P. 223, fig. 18; R. Opificius, AT, P. 160, Nr. 582; M.T. Barrelet, FRM, P. 414, Nr. 827, Pl. LXXXII.

267 — W. Stauder, HLV, P. 18.

268 — Subhi Anwar Rashid, Summer 23 (1967) P. 144 ss.

الألواح الطينية التي تحمل مشهداً بارزاً للعزف على العود . ولقد وجدت هذه الآثار في طبقات تعود إلى العصر البابلي القديم[٢٦٩] (١٩٥٠ – ١٥٣٠ ق.م) استناداً إلى كتابات وآثار أخرى . أما المدن التي جاءت منها هذه الآثار فهي :

خفاجي :

جاء من هذا الموقع لوح طيني[٢٧٠] عليه مشهد بارز لرجل حليق الرأس وعاري الجسم ، يعزف على العود ذي العنق الطويل في الوقت الذي أثنى فيه ساقيه بحيث برزت الركبة الى الخارج وتقارب القدمان . يحمل العازف العود أمام صدره بصورة أفقية ، وقد استعمل أصابع يده اليمنى في العزف بينما استعمل أصابع اليد اليسرى في الضغط على الأوتار وتغيير مسافاتها . الصندوق الصوتي هذه الآلة صغير وكروي تقريباً وله ساق أو عنق طويل .

وفي المتحف العراقي[٢٧١] لوح طيني قيل أنه من خفاجي أيضاً يحتوي على مشهد بارز يتكون من رجل جالس عاري الجسم ، وهو يتجه برأسه إلى

---

٢٦٩ – لقد سبق وان عالجنا موضوع الطبقات التي عثر فيها على مثل هذه الآثار في كثير من المدن العراقية القديمة وذلك عند مناقشتنا لآراء شتاودر بخصوص العود في العصر الأكدي ، يرجى مراجعة ذلك للوقوف على التفاصيل .

270 — E. A. Speiser, BASOR 68 Dez. (1937), P. 12, fig. 6; R. Opificius, AT, P. 126, Nr. 443; Subhi Anwar Rashid. Hundert Jahr Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (1970) Z. Teil.

271 — Subhi Anwar Rashid, Hundert Jahr Berliner. Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie, und Urgeschichte (1970), Z. Teil.

جهة اليمين ويعزف على العود . يقف أمـــام العازف كلب وخلفه خنزير . الصندوق الصوتي للعود صغير ومدور وعنقه طويـــل ويعزف عليه في وضع أفقي . استعمل العازف أصابع يده اليمنى في مداعبة الأوتار ، أمـا أصابع اليد اليسرى فقد ضغط بها عند النهاية على الأوتار للتحكم في درجة الصوت .

أشجالي :

ظهر في هذا الموقع لوح طيني مكسور موجود في المتحف العراقي [٢٧٢] ، عليه عازف فاقد الرأس والقدمين . العازف عاري الجسم وقـد أثنى ساقيه بحيث خرجت الركبتان إلى الخـارج ، وهو يعزف على العود ذي الصندوق الصوتي المدور والعنق الطويل (صورة رقم ٤٩٠) . اليـــد اليمنى موضوعة قرب الصندوق الصوتي ، أما اليسرى فهي غير واضحـــة بسبب الكسر والتشويه الذي أصاب الأثر في هذه الجهة .

نفر :

كان من جملة الآثار التي أظهرتها بعثة التنقيبات الأمريكية في نفر فيما قبل الحرب العـالمية الأولى لوح طيني صغير [٢٧٣] يحتوي على مشهد بارز (صورة رقم ٤٥) يشبه موضوعه موضوع الأثر الذي ظهر في خفـاجي والموجود في المتحف العراقي ، حيث يتألف موضوع المشهد من عـازف جالس يعزف على العود ويقف أمامه كلب وخلفه خنزير .

---

٢٧٢ - انظر الهامش ٢٧١ .

٢٧٣ - انظر الهامش رقم ١٦٢ .

وفي التنقيبات الجديدة التي أستؤنفت بعد الحرب العالمية الثانية ببضع سنوات ، عثر على لوح طيني[٢٧٤] ينطبق مشهده تماماً على مشهد اللوح الطيني الذي عثر عليه في التنقيبات الأولى لدرجة انه من المرجح أن يكون اللوحان قد عملا من قالب واحد . أي أن هذا اللوح يحتوي على عازف على العود في حالة الجلوس وأمامه كلب وخلفه خنزير (صورة رقم ٤٧) . والآلة في وضع أفقي ، لها عنق طويل وصندوق صوتي صغير . ولا يمكن القول بشيء عن عدد الأوتار وعن طريقة العزف أي فيما لو تم بواسطة المضرب أم الأصابع .

وفي تنقيبات الموسم الثالث لما بعد الحرب ، ظهر لوح طيني[٢٧٥] موجود في المتحف العراقي (صورة رقم ٤٨) ، يحتوي مشهده البارز على رجل جالس ويحف به من الخلف خنزير ومن الأمام كلب. ويتوسط الرجل والكلب جسم يمكن اعتباره كرسياً . الرجل في حالة الجلوس وقد مسك بيده اليمنى على شيء يشبه العود حيث له صندوق صوتي صغير ومدور وعنق ، ومن المرجح ان الفنان قد مثله بهذا الوضع للدلالة على أنه يرقص ويلوح بآلته الموسيقية .

كيش :

يوجد في المتحف العراقي[٢٧٦] لوحان طينيان صغيران على كل واحد

---

٢٧٤ – انظر الهامش رقم ١٧٩ .

275 — R. Opificius, AT, P. 159, Pl. 17 Nr. 579; Kunst aus Mesopotamien von der Früh Zeit bis zum Islam, P. 84, N. 112; Subhi Anwar Rashind, Hundert Jahr (1970) Z. Teil.

276 — Subhi Anwar Rashid, Auftreten der Laute und die Bergvölker, in, Hundert Jahr Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (1970) 2. Teil.

منها مشهد بارز لعازف على العود . العازف في اللوح الأول في حالة الوقوف الاعتيادي وهو فاقد الرأس واليد اليسرى بسبب الكسر الذي أصاب اللوح، لهذا لم يبق من عنق العود إلا جزء صغير مع الصندوق الصوتي المدور .

أما اللوح الثاني فان عازف العود عليه في حالة الوقوف على منصة صغيرة وقد أثنى ساقيه إلى الخارج وتقارب قدماه . الرأس والكف الأيسر للعازف مفقودان . يمسك العازف العود في وضع أفقي ويعزف عليه بواسطة أصابع يده اليمنى .

ويوجد في متحف اللوفر [٢٧٧] لوحان طينيان عثر عليهما في كيش يمثلان عازفاً على العود . اللوح الأول يحتوي على عازف واقف على منصة وقد أثنى ساقيه إلى الخارج . أمـــا اللوح الثاني فلم يبق من عازفه سوى القسم الأعلى من جسمه .

لارسا :

أظهرت تنقيبات الافرنسيين في هذه المدينة القديمـــة لوحاً طينياً [٢٧٨] موجوداً في متحف اللوفر بباريس يمثل مشهده البارز رجلاً متجهاً إلى اليمين وهو يعزف على العود الذي مسكه بصورة أفقية (صورة رقم ٥١) . الآلة ووضعية الأيدي لا تختلف عن الأمثلة المتقدمة .

ومن لارسا أيضاً ظهر لوح طيني صغير موجود في متحف اللوفر [٢٧٩] ، يحتوي على مشهد بارز لعازفة على الدف وعـازف على العود في أثناء الرقص

---

٢٧٧ – انظر الهامش رقم ٢٧٦ وكذلك :

R. Opificius, AT, P. 126 s, Nr. 445, 446.

278 — M.T. Barrelet, FRM, P. 312 s, Pl. LIV Nr. 572.

279 — M.T. Barrelet, FRM, P. 319-320, Pl. LVI Nr. 591.

(صورة رقم ٥٦) . مسك العازف عوده بوضع أفقي ، أما من حيث عدد الأوتار وطريقة العزف فلا يمكن القول بشيء بسبب عدم وضوح ذلك في هذا الأثر .

تـلو :

أظهرت تنقيبات الافرنسيين في تلو كسرة من لوح طيني موجودة في متحف اللوفر[٢٨٠] (صورة رقم ٥٢ وشكل ٣٩) عليها القسم الأعلى من عازف على العود ذي العنق الطويل . مسك العازف آلته بوضع أفقي وهو ينظر إلى اليمين . أصاب الكسر والتشويه اليد اليمنى وقسماً من الصندوق الصوتي للعود ، أما اليد اليسرى فقد وضعها العازف فوق الأوتار قرب نهاية العنق .

أور :

عثر المنقب الانكليزي (وولي) في الحي المعروف باسم مدينة ايسن–لارسا في أور على لوح طيني صغير موجود في المتحف العراقي[٢٨١] ويحتوي على صورة بارزة لرجل واقف وقفة اعتيادية وقد مسك عوده في وضع أفقي . ولعدم وضوح الأثر وضوحاً كافياً لا يمكننا القول بشيء عن الأوتار وطريقة العزف .

نوزي :

يوجد في المتحف العراقي لوحان طينيان[٢٨٢] يحمل كل واحد منهما صورة

---

٢٨٠ - انظر الهامش رقم ١٩٣ ،

٢٨١ - انظر الهامش رقم ١٩٢ .

282 — R.F. Starr, Nuzi, P. 193, 417, 520, Pl. 100 A; R. Opificius, AT, P. 126-127, Nr. 444, 447.

عازف على العود وقد أثنى ساقيه الى الخارج ومسك آلته بوضع أفقي (شكل ٢٤) . الآلة ووضعية اليدين لا تختلف عن الأمثلة المتقدمة . وقد عثر على أحد هذين اللوحين في بيت يعود زمنه الى العصر البابلي القديم[٢٨٣].

بابـــل :

في المنطقة التي أطلق عليها المنقبون في بابل تسميـة (المركز) تم حفر بيوت تعود للعصر البابلي القديم . وكان من جملة ما عثر عليـه فيها ، ألواح طينية صغيرة تحمل صورة عازف على العود[٢٨٤] وقـد وقف على منصة صغيرة وأثنى ساقيه الى الخارج .

مـــاري :

عثرت البعثة الافرنسية في قصر مـــاري[٢٨٥] المشهور والذي يعود الى ملكها (زمريليم) المعاصر للملك البابلي حمورابي (١٧٢٨ - ١٦٨٦ ق.م) على لوحين طينيين صغيرين يحمل كل واحد منهما صورة عـازف عاري الجسم يعزف على العود (صورة رقم ٥٤) . يلاحـظ ان العازف يمسك العود بوضعية يميل فيها عنق العود الى الأعلى .

اشترى المتحف العراقي[٢٨٦] في الثلاثينيات لوحـاً طينياً مدور الشكل

---

283 — R. Opificius, AT, P. 20, Nr. 444.

284 — O. Reuther, Die Innenstadt von Babylon, P. 11.

٢٨٥ - انظر الهامش رقم ١٩٨ .

286 — Böhl, Jaarbericht «Ex Oriente Lux» 8 (1942) P. 725 ss, Pl. 35.

يحمل مشهداً بارزاً يشارك فيه عازفان على العود وقد وقفا على منصة صغيرة وأثنى كل واحد منهما ساقيه الى الخارج (صورة رقم ٥٣) . وهنا أيضاً يستعمل العازف يده اليمنى للعزف واليد اليسرى للضغط على الأوتار وبالتالي التحكم في الصوت . ومسك العازف عوده في وضع أفقي وقد تدلى من نهاية عنق العود الى الأسفل ما يدل على الأوتار . ان مصدر هذا الأثر هو مدينة ماري التي عثر فيها على عدد كبير من أمثال هذا الأثر سوى انها تحمل مواضيع أخرى . وتاريخ هذه الآثار هو العصر البابلي القديم استناداً الى تاريخ المنطقة والطبقة التي عثر فيها على هذه الآثار . وهذا الأثر يعزز تاريخ استعمال العود في العصر البابلي القديم .

وبالاضافة الى هذه الأمثلة التي ظهرت الى النور بواسطة التنقيبات ، فإنه توجد عدة دمى وألواح طينية مجهولة المصدر (صورة رقم ٤٦) وصلت الى المتاحف عن طريق التهريب والشراء[٢٨٧] أو ظهرت بواسطة تنقيبات غير دقيقة ولم تلاحظ فيها الطبقات مثل سوسا (صورة رقم ٥٥) . وهي لا تختلف في الموضوع عن موضوع الألواح الطينية التي جاءتنا من المدن المذكورة أعلاه ألا وهو العازف على العود ذي العنق الطويل والصندوق الصوتي المدور . ونظراً لقوة التشابه بين جزئيات هذه الألواح المستخرجة بواسطة التنقيبات من طبقات تعود الى العصر البابلي القديم وبين الألواح المجهولة المصدر ، لذا فإنه ليس من الخطأ إرجاع تاريخ هذه الألواح في العصر البابلي القديم أيضاً .

---

٢٨٧ – الدكتور صبحي أنور رشيد ، الهامش ٢٧٦ و :

R. Opificius, AT, P. 128, Nr. 453.

الدف :

هناك عدد كبير من الألواح والدمى الطينية التي أظهرتها التنقيبات في مدن مختلفة من العراق ، والتي ترينا العزف على الدف من قبل نسوة عاريات (صورة رقم ٥٦ و٥٧ و٥٨) . وهناك بعض الأمثلة التي يكون فيها عازف الدف رجلا . ويتضح من هذه الآثار ان العزف على الدف في العصر البابلي القديم كان يتم في وضعيتين : الأولى وفيها يمسك العازف الدف أمام صدره (صورة رقم ٥٨) ، وفي الثانية يمسك العازف الدف بيده اليسرى بعيداً عن الصدر أي في الجانب الأيسر أو الكتف الأيسر للعازف (صورة رقم ٥٧ و٥٩) . ان الآثار التي تعكس لنا الوضعية الأولى قد جاءت من المدن الآتية : تلو[٢٨٨] أور[٢٨٩] ، والوركاء[٢٩٠] (صورة رقم ٥٨) . أما الآثار التي ترينا الوضعية الثانية فقد جاءت من : تلو[٢٩١] ، بابل[٢٩٢] ، نفر[٢٩٣] ، وماري[٢٩٤] (صورة رقم ٥٧ و٥٩ وشكل ٥٢) .

---

288 — M.T. Barrelet, FRM, P. 251 ss, Pl. XXXIII-XXXV.

289 — C.L. Woolley, Ant. J. 5 (1925), Pl. 8, 1.

290 — Charlotte Ziegler, Die Terrakotten von Warka, Pl. 17, Nr. 256, Pl. 22 Nr. 324.

291 — A. Parrot, Tello, P. 242, 40 fig. 49 b, 244, 4e ; M.T. Barrelet, FRM, Pl. XXXV, Nr. 368.

292 — O. Reuther, WVDOG XLVII, P. 11 Pl. 6 k.

293 — B. Meissner, Die babylonischen Kleinplastiken (1934), Pl. 7, A 50, D.E. McCown and R.C. Haines, Nippur I (OIP LXXVIII) Pl. 125, Nr. 12.

294 — A. Parrot, Le Temple d'Ishtar, P. 204; A. Parrot, Le Palais III, P. 71, fig. 56, Pl. 29, 990, 761.

ان أغلب الآثار تريـنـــا العزف المنفرد على الدف ، ولكن هنالك بعض القطع التي نشاهد فيها مشهد عزف يشترك فيه الدف مع آلة موسيقية أخرى. ففي لوح طيني مجهول المصـــدر وموجود في متحف برلين[٢٩٥] (صورة رقم ٤٤) يصاحب عازف الدف الذي مثل بوضعية تقترب من الجلوس على الأرض ــ الدلالة على الرقص ــ عازفة على الكنارة . ونفس الموضوع نشاهده على لوح طيني موجود في متحف اللوفر[٢٩٦] بباريس . هـذا وان الدف لم



(شكل ٥٢)

---

٢٩٥ – انظر الهامش رقم ٢٦٤ .

٢٩٦ – انظر الهامش رقم ٢٦٥ .

يقتصر على مصاحبة الكنارة في العزف ، بل هنـــاك أثر في متحف اللوفر [٢٩٧] يرينا ثنائي الدف والعود (صورة رقم ٥٦) وقــد مثل الفنان العازفين في حالة الانطلاق والرقص نتيجة تأثير الموسيقى فيهم .

الصنوج اليدوية (Cymbals) :

سبق وان ذكرنا عند الكلام حول الصنوج اليــدوية في العصر السومري الحديث وجود لوح طيني جاءنا من مدينة لارسا [٢٩٨] وعليه مشهد بارز يجمع بين العزف والملاكمـة . ففي اليمين تجلس امرأة وتضرب الصنوج التي حملتها في اليدين الواحدة بالأخرى (صورة رقم ٦٠) .

النقاريه Kettel-drum (الطبل الكأس) :

في اللوح الطيني المتقدم الذكر (صورة رقم ٦٠) يوجــد رجل واقف ، يقابل المرأة الجــالسة – التي تقرع الصنوج – يقوم بالقرع على الطبل الذي يتوسط العازفين بكلتا يديه . وآلة القرع الممثلة في هــذا الأثر تشبه الكأس الكبير ولها كعب . ويعتبر هـــذا الأثر في الوقت الحاضر أقدم أثر يرينا استعمال هذا الشكل من الطبول .

الآلات الهوائية

القرن (Horn) :

يتضح استعمال هذه الآلة الهوائيـــة في رسم جداري تابع لقصر ماري

٢٩٧– انظر الهامش رقم ٢٧٨ .

٢٩٨– انظر الهامش رقم ٢٣٢ .

المشهور والذي يرتقي تاريخه إلى العصر البابلي القديم[٢٩٩] ، حيث نرى رجلاً ملتحياً يمسك بيده المرفوعة للأعلى قرناً (صورة رقم ٦٤) . ويقف نافخ القرن العاري الجسم خلف رجل ملتحٍ ، في عنقه قلادة يتدلى من وسطها قرص متوسط . وارتدى هذا الشخص لباساً يكشف عن كتفه الأيمن وله حاشية مؤلفة من عدة قطع صغيرة ذات نهاية مقوسة . ويمد هذا الشخص يده اليمنى بصورة مرفوعة الى الأمام إشارة للاحترام أو التحيـة . ومن المحتمل جداً أن يمثل هذا الرجل شخصية رسمية ذات منزلة عالية وان نافخ القرن يعلن عن هذه الشخصية .

ويذكرنا نافخ القرن هذا بتمثالين حجريين يرجعـان في زمنهما إلى عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ – ٢٣٥٠ ق . م) عثر عليهما في معبـد عشتار في ماري[٣٠٠] أيضـاً . ويحمل كل شخص قرنه باليد اليسرى (صورة رقم ٢٠) . هذا وان القرن لم يستعمل إلا للنداء وتضخيم الصوت كما كان يستعمل كوسيلة للاعلام الرسمي في بعض الحالات ، حيث يسير نافخ القرن في طرقات المدينة لإبلاغ المواطنين بأمر مهم . ومن هـذه الحالات ضياع الختم الاسطواني للتاجر[٣٠١] .

المزمار المزدوج (double-pipe) :

عثرت البعثة الافرنسية في لارسا (سنكرة)[٣٠٢] على دميـة طينية لقرد جالس القرفصاء ، وهو يعزف على مزمار مزدوج (صورة رقم ٦٢) .

---

299 — A. Parrot, Assur, P. 308, fig. 389.

300 — A. Parrot, Assur. P. 308, fig. 390.

301 — F. Ali, Sumer 20 (1964).

302 — A. Parrot, Assur, P. 307 fig. 387.

لقد أرخ منقب المدينة المذكورة بارو [٣٠٣] هذا الأثر في بداية الألف الثاني قبل الميلاد . أما بارليه [٣٠٤] فقد أرخته – مع علامة استفهام – في الزمن المحصور بين بداية الألف الأول ونهاية العصر البابلي الحديث في ٥٣٩ ق.م– ونحن نؤرخ هذا الأثر في العصر البابلي القديم استناداً الى شيوع جلسة القرفصاء للقردة وغيرها في مشاهد الأختام الاسطوانية العائدة إلى العصر البابلي القديم (١٩٥٠ – ١٥٣٠ ق . م) .

خلاصة :

استناداً الى الآثار المعروفة في الوقت الحاضر يمكن القول بأن الآلات الموسيقية التي عزف عليها القوم في العصر البابلي القديم (١٩٥٠–١٥٣٠ق.م) هي :

١ . الجنك .
٢ – الكنارة .
٣ – العود .
٤ – الدف .
٥ – الصنوج .
٦ – النقارية (الطبل الكأس) .
٧ – القرن .
٨ – المزمار المزدوج .

لقد كانت هذه الآلات الموسيقية مستعملة في العصور السابقة ما عدا (الجنك ذات الزاوية) والنقارية (الطبل الكأس) حيث ظهرتا لأول مرة

303 — A. Parrot, Assur, P. 307.

304 — M.T. Barrelet, FRM, P. 324, Nr. 606, Pl. LVII.

في العصر البـــابلي القديم . فبالنسبة للجنك نلاحظ اختفاء الشكل القديم وهو الشكل المقوس أو الزورقي وشاع بدل ذلك استعمال الجنـــك ذات الزاوية ، حيث يتصل بالصندوق الصوتي –الذي أصبح شكله الآن مستطيلاً– الساق الحامل للأوتار والذي يكون معه زاوية غالباً ما تكون قائمة ، بعكس الجنك السومرية حيث يخرج ساقها الحـــامل للأوتار من الصندوق الصوتي بصورة تدريجية ويمتـــد إلى الأعلى بهيئة قوس بسيط . وترينا القطع الأثرية طريقتين للعزف على الجنك البابلي : الأولى ويضع فيها العازف آلته على ساقه ويسندها بكتفه الأيسر بحيث يكون الساق الحـامل للأوتار في الأسفل وفي وضع أفقي ، بينما يكون الصندوق الصوتي في وضع عامودي من أعلى إلى أسفل ، ويستعمل العازف أصابعه مباشرة في مداعبة أوتار هـــذه الآلة (صورة رقم ٣٣ و٣٤ وشكل ٤١ و٤٢) . وفي الطريقة الثانيـــة يتأبط العازف آلته تحت ابطه الأيسر بحيث يكون الساق الحامل للأوتار عامودياً من أعلى الى أسفل ويكون الصندوق الصوتي في وضع أفقي ، ويكون العزف بواسطة المضرب الصغير الذي ظهر استعماله في هذا العصر (صورة رقم ٣٥ ، ٣٨ وشكل ٤٣ ، ٤٥) . وبالاضافة إلى هاتين الطريقتين هنالك بعض الآثار التي ترينا آلة الجنك وهي محمولة فوق كتف العازف (صورة رقم ٣٩، و٤٠).

أما الكنارة فقد أظهرت لها الآثار المعروفة الآن ، شكلين في العصر البابلي القديم : الأول ويمثل كنـارة كبيرة تستقر على الأرض بواسطة قوائم لها . وهي تحتوي على صندوق صوتي مستطيل الشكل كبير لا يشبه الحيوان ولا ينتصب فوق مقدمته حيوان أي بعكس الكنارة في العصور المـاضية ، ويكون العزف عليها بواسطة الاصبع مبـاشرة (صورة رقم ٤١ وشكل ٤٨ و٤٩) . والثاني يمثل كنارة صغيرة تحمل باليـــد ويكون وضعها أفقياً أثناء العزف عليها . ويحتوي ساقاها الجانبيان على تقوس نحو الداخل والخارج

وذلك قرب منطقة اتصالها بالساق الأفقي الحامل للأوتار ، ويكون العزف على هذه الآلة بواسطة المضرب الصغير (صورة رقم ٤٢ ، ٤٤ وشكل ٥٠ و٥١) .

ان استعمال المضرب (Plektrum) في العزف على بعض الآلات الوترية هو من الأشياء المهمة التي ظهرت لأول مرة في العصر البابلي القديم. وبواسطته أصبح بالامكان اخراج أصوات عالية قوية تختلف ولا شك عن تلك التي تخرج بواسطة جس الأصابع للوتر . وظهور استعمال المضرب أدى الى حدوث تغيير في مسك الآلة أثناء العزف لأن استعماله يتطلب من العازف مسك آلته الوترية بوضع أفقي أو مائل . ونحن نخالف رأي شتاودر الذي سبق وان ناقشناه ، والذي يفسر كل شيء جديد مستحدث على أساس عرقي أو على أساس الانتقال والهجرة . فهو ينسب ظهور الكنارة اليدوية الصغيرة التي يعزف عليها وهي في وضع أفقي وكذلك استعمال المضرب إلى الساميين الغربيين الذين دخلوا إلى العراق . ونحن لا نستبعد مطلقاً استعمال المضرب في العزف على الآلات الوترية قبل العصر البابلي القديم لأنه ليس من المعقول أن يظل موسيقيو العراق القديم يمارسون العزف على الآلات الوترية ما يزيد على الألفي سنة دون أن يأتوا على فكرة استعمال المضرب بدلاً من الاصبع . ان عدم وجود آثار عراقية في الوقت الحاضر ترينا استعمال المضرب في العصور السابقة للعصر البابلي القديم لا يمنع مطلقاً وجود واستعمال المضرب في هذه العصور القديمة ، خاصة وان أثر بسمايا (صورة رقم ٤ وشكل ٤٦) يحتوي على مشهد عزف يستعمل فيه المضرب . ويعود هذا الأثر ذو الطابع غير العراقي إلى عصر فجر السلالات الأول أي بعد نهاية عصر جمدة نصر .

ومن الآلات الوترية التي ظهرت بكثرة في العصر البابلي القديم هو العود ذو العنق الطويل . وهذا العود موجود على آثار جاءت من مدن رئيسية

في بـــلاد ما بين النهرين مثل : أور ، لارسا ، تلو ، نفر ، بابل ، كيش ، أشجالي ، خفاجي ، نوزي ، وماري . هـــذا بالاضافة إلى الآثار المجهولة المعثر . ويدل هذا الانتشار في أنحـــاء عديدة من العراق على شيوع العود واحتلاله مركزاً محبباً ومفضلاً بين الآلات الموسيقية الأخرى . وقد استعمل العود – شأنه شأن الجنك – بصورة منفردة أو بمصاحبة الدف، وكان وضعه عند العزف أفقياً ومستقيماً ، وأما العازف فيكون جالساً أو واقفـــاً وقفة اعتيادية أو واقفاً فوق منصة صغيرة وقد أثنى ساقيه إلى الخارج للدلالة على الرقص . يحتوي العود البابلي القديم على صندوق صوتي مدور صغير يخرج منه عنق أو ساق طويل . وظل هذا الشكل للعود العراقي الصميم – كما نرى في الفصول القادمة – الشكل السائد حتى أواخر الأدوار التـاريخية في العراق القديم . ان وجود العود في العصر البـابلي القديم وشيوع استعماله في مدن واقعة في بـــلاد سومر واكد وبابل يدحض نظرية شاودر التي سبق وان أثبتنا بطلانها عند كلامنا عن العود في العصر الأكدي .

وفي العصر البابلي القديم استجدت طريقة في القرع على الدف وذلك بأن يمسك العازف الدف بيده اليسرى وإلى خارج الجانب الأيسر أو فوق الكتف الأيسر . وقد استعملت هذه الطريقة جنباً إلى جنب مع الطريقة القديمة التي كانت مألوفة قبل هذا العصر وفيها يمسك العازف الدف أمام صدره :

ولأول مرة يظهر في العصر البـابلي القديم طبل كبير بشكل الكأس وله كعب أو قاعدة مستوية وهو ما يسمى بالنقـارية . ونحن لا نشك في وجود الطبل الكبير المدور في هـــذا العصر طالما ان هذا الطبل – استناداً إلى النصوص المسمارية – كان من الآلات الموسيقية الملازمـــة للمعبد منذ العصر السومري الحديث .

ان أغلب النصوص المسمارية التي لها علاقة بالحيـــاة الموسيقية في العراق

القديم تعود إلى العصر البابلي القديم (١٩٥٠ – ١٥٣٠ ق . م) وهي تدل على دور الموسيقى في حياة البابليين وتقدم صورة عن هذا الموضوع تكمل الصورة التي تقدمها الآثار الأخرى المحتوية على رسوم أو مشاهد لمختلف الآلات الموسيقية التي استعملت في هذا العصر . ونحن لا نشك مطلقاً في استعمال البابليين آلات موسيقية لم يرد لها شرح في هذا الفصل بالنظر لعدم وجودها في الوقت الحاضر ، وان تنقيبات وأبحاث المستقبل سوف تكشف عنها .

جدول زمني رقم (٤)

العصر	التسلسل الزمني القصير

ايسن – لارسا :

ملوك ايسن		ملوك لارسا	
ايشبي ايرا	(١٩٢٧–١٩٥٩)	نابلانوم	(١٩٥٠–١٩٦٠)
شواليشو	(١٩١٧-١٩٢٦)	أي ميسوم	(١٩١٢–١٩٣٩)
ايددين داكان	(١٨٩٦–١٩١٦)	ساموم	(١٨٧٧–١٩١١)
ايشمدا كان	(١٨٧٦–١٨٩٥)		
ليبت عشتار	(١٨٦٥–١٨٧٥)	زابايا	(١٨٦٨–١٨٧٦)
أور نينورتا	(١٨٣٧–١٨٦٤)	كونكونوم	(١٨٤١–١٨٦٧)
		ابيسرة	(١٨٣٠–١٨٤٠)
بورسن	(١٨١٦–١٨٣٦)	سومو ايلو	(١٨٠١–١٨٢٩)
ليبيت انليل	(١٨١١–١٨١٥)		
ايرا ايميتي	(١٨٠٤–١٨١٠)		
انليل باني	(١٧٨٠–١٨٠٣)	نورادد	(١٧٨٥–١٨٠٠)
زامبيا	(١٧٧٧–١٧٧٩)	سن ايد دينام	(١٧٧٩–١٧٨٤)
ايتربيشا	(١٧٧٣ ١٧٧٦)	سن اريبيام	(١٧٧٧–١٧٧٨)
أور دوكوكا	(١٧٦٩–١٧٧٢)	سن ايقشيام	(١٧٧٢–١٧٧٦)
سن ماجر	(١٧٥٨–١٧٦٨)	زيلي أدد	(١٧٧١–٠٠٠٠)
دامك ايليشو	(١٧٣٥–١٧٥٧)	واراد سن	(١٧٥٩–١٧٧٠)
		ريم سن	(١٦٩٨–١٧٥٨)

جدول زمني رقم (٥)

العصر	التسلسل الزمني المتوسط

ايسن – لارسا :

ملوك ايسن		ملوك لارسا	
ايشبي ايرا	(٢٠١٧–١٩٨٥)	نابلانوم	(٢٠٢٥–٢٠٠٥)
شوايليشو	(١٩٨٤-١٩٧٥)	اميزوم	(٢٠٠٤–١٩٧٧)
ايددين دا كان	(١٧٩٤-١٧٥٤)	سامي أوم	(١٩٧٦–١٩٤٢)
ايشمدا كان	(١٩٥٣–١٩٣٥)	زابايا	(١٩٤١ ١٩٣٣)
ليبت عشتار	(١٩٣٤–١٩٢٤)	كونكونوم	(١٩٣٢–١٩٠٦)
أورنينورتا	(١٩٢٣–١٨٩٦)	آبيسارة	(١٩٠٥–١٨٩٥)
بورسن	(١٨٩٥–١٨٧٤)	سوموال	(١٨٩٤–١٨٦٦)
ليبت انليل	(١٨٧٣–١٨٦٩)	نوادد	(١٨٦٥–١٨٥٠)
انليل باني	(١٨٦٠–١٨٣٧)	سن ايد دينام	(١٨٤٩–١٨٤٣)
زامبيا		سن اريبام	
ايتربيشا		سن ايقشيام	
سن ماجر	(١٨٢٧-١٨١٧)	واراد سن	(١٨٣٤–١٨٢٣)
		ريم سن	(١٨٢٢–١٧٦٣)

جدول زمني رقم (٦)

العصر	التسلسل الزمني القصير	التسلسل الزمني المتوسط
ملوك بابل		
سلالة بابل الأولى :		
سومو آبوم	(١٨٣٠--١٨١٧ ق. م)	(١٨٩٤-١٨٨١ ق. م)
سومو لاال	(١٨١٦-١٧٨١ ق. م)	(١٨٨٠-١٨٤٥ ق. م)
سابي أوم	(١٧٨٠-١٧٦٧ ق. م)	(١٨٤٤-١٨٣١ ق. م)
آبيل سن	(١٧٦٦-١٧٤٩ ق. م)	(١٨٣٠-١٨١٣ ق. م)
سن موبلط	(١٧٤٨-١٧٢٩ ق. م)	(١٨١٢-١٧٩٣ ق. م)
حمورابي	(١٧٢٨-١٦٨٦ ق. م)	(١٧٩٢-١٧٥٠ ق. م)
سامسو ايلونا	(١٦٨٥-١٦٤٨ ق. م)	(١٧٤٩-١٧١٢ ق. م)
آبي اشوخ	(١٦٤٧-١٦٢٠ ق. م)	(١٧١١-١٦٨٤ ق. م)
اميديتانا	(١٦١٩-١٥٨٣ ق. م)	(١٦٨٣-١٦٤٧ ق. م)
آميصادوقا	(١٥٨٢-١٥٦٢ ق. م)	(١٦٤٦-١٦٢٦ ق. م)
سامسوديتانا	(١٥٦١-١٥٣٠ ق. م)	(١٦٢٥-١٥٩٤ ق. م)

الفصل السابع

الآلات الموسيقية في العصر الكشي

(القرن الخامس عشر – القرن الثاني عشر ق. م)

الآلات الوترية

الجنك (harp) :

كان من جملة الآثار التي نقلها أحد الملوك العيلاميين في القرن الثاني عشر قبل الميلاد إلى سوسا (السويس) عاصمـــة بلاد عيلام ، بعض ما يسمى بأحجار الحدود (كودورو) التي تحمل رموزاً للآلهة وكتابة مسمارية تتضمن ديباجـــة اهداء أو اقطاع بعض الأراضي . وتحمل احدى أحجار الحدود هذه والموجودة في متحف اللوفر (٣٠٥) مشهداً منحوتاً بالنحت البـارز يمثل إلهة جالسة وفي حضرتهـا يقف الملك مليشيخو (مليشيباك الثاني ١١٩١ – ١١٧٧ ق . م) الذي يقود ابنته لتقديمها إلى الآلهـة (ننا) . وتحمل ابنة

305 — A. Parrot, Sumer fig. 395; A. Moortgat, KAM, Pl. 230.

الملك في هذا المشهد الجنك على صدرها وكتفها الأيسر (صورة رقم ٦٨) . وكل ما يمكن قوله عن هذه الآلة ان صندوقها الصوتي رفيع طويل ويبرز بمسافة قليلة عن نقطة اتصاله بالساق الحامل للأوتار الذي يكون معه زاوية قائمة (صورة رقم ٦٨) . وهذه الآلة تشبه آلة أخرى من العصر البابلي القديم (شكل ٤١) . ويدل هذا المشهد على منزلة الموسيقى إذ ان ابنة الملك تعزف على آلة موسيقية وتحملها معها عند مثولها بين يدي الآلهة . وأهمية الموسيقى ورجالها تتضح من نص مسماري ورد فيه ان أطباء أحد الملوك الكيشيين (القرن الرابع عشر ق. م) كانوا يقدمون له التقارير الطبية عن الحالة الصحية لبعض الموسيقيات [٣٠٦] والمغنين والمغنيات .

كما وتوجد طبعة ختم اسطواني من نوزي يعود للقرن الرابع عشر قبل الميلاد عليها مشهد لهذه الآلة أيضاً (انظر بوراد AASOR 241 صورة ٧١١ وصفحة ٥٨ و ١١٦) .

الكنارة (Lyre) :

يوجد بمتحف اللوفر بباريس ختم اسطواني [٣٠٧] يعود للملك الكشي (كوريكالزو) [٣٠٨] نقش عليه مشهد لعازفين : الأول يعزف على العود ذي العنق الطويل والثاني يعزف على آلة مستطيلة الشكل اعتبرها (توماس

306 — H. Schmökel, Kulturgeschichte des Alten Orient, Stuttgart (1961) P. 192, 232.

307 — Thomas Beran, AfO 18 (1957/58) P. 264, fig. 7.

٣٠٨ - هناك كوريكالزو الأول الذي حكم في حدود (١٣٨٠ ق. م) وكوريكالزو الثاني الذي حكم في حدود (١٣٤٣ - ١٣٢١ ق. م) ولا يعرف الى أي واحد منهما يعود هذا الختم .

بيران)[٣٠٩] وشتاودر[٣١٠] كنارة يدوية (صورة رقم ٦٥ وشكل ٣٥). أما (كالماير)[٣١١] فقد خالفهما في هذا الرأي واعتبر الآلة دفاً مربعاً . ان صورة الآلة الموسيقية الموجودة في هذا الختم توحي بكون هـــذه الآلة هي كنارة وليست دفاً (شكل ٣٥) .

وفي مدينـــة الوركاء عثر على لوح طيني[٣١٢] صغير ذو مشهد بارز يمثل عازفين : الأول يعزف على العود والثـاني على آلة مستطيلة الشكل اعتبرتها (تسيجلر)[٣١٣] دفاً . أما شتاودر[٣١٤] فقد وصفها وأعــاد رسمها على أساس انها كنارة يدوية صغيرة ، وتكون في وضع عامودي أثنـــاء العزف عليها (صورة رقم ٦٦ وشكل ٣٦) . ونحن نميل إلى رأي شتاودر لأن في صورة هـــذه الآلة - التي شاهدناها شخصياً ودرسنا الأثر الذي يحملها في المتحف العراقي - ما يدل على كونها كنارة وليس دفــاً . لقد أرخت (تسيجلر) هذا الأثر في العصر البابلي الحديث[٣١٥] استناداً إلى قلة أو ضعف بروز المشهد عن سطح اللوح وإلى أزياء العازفين . وهذا تاريخ خاطيء للأثر لا يمكننا قبوله ، ونرى ان هذا الأثر يعود إلى العصر الكشي وعلى الأكثر إلى عهد الملك كوريكالزو (القرن الرابع عشر ق . م) وذلك للأسباب الآتيــة :

---

309 — T. Beran, AfO 18 (1957/58) P. 264.

310 — W. Stauder, HLV, P. 25 s, fig. 15.

311 — P. Calmeyer, BJV 6 (1966), P. 99.

312 — Charlotte Ziegler, Die Terrakotten von Warka, Pl. 20 Nr. 307.

313 — Ch. Ziegler, Die Terrakotten von Warka, P. 88.

314 — W. Stauder, HLV, P. 26, 32, fig. 15, 20 b.

315 — Ch. Ziegler, Die Terrakotten von Warka, P. 173.

أ – وجود ختم اسطواني يعود الى الملك كوريكالزو يشبه في موضوعه وآلاته الموسيقية (صورة رقم ٦٥) موضوع اللوح الطيني موضوع البحث (صورة رقم ٦٦) . ولقد فات هذا الختم على (تسيجلر) ولم تكن تعرفه بدليل عدم ذكرها له وعـــدم مقارنة لوح الوركاء معه .

ب– لا يوجد لغاية الآن أثر يرينا العود في العصر البـابلي الحديث ولكن دراستنا لهذه الآلة في عصور مختلفة جعلتنا نتوصل إلى نتيجة تتعلق بوضعية مسك العود واتخاذها أساساً في تحديـــد عصر الآلة . ففي العصر البابلي القـــديم يمسك العازف عوده بحيث يكون العنق أو الساق أفقياً مستقيمـــاً (صورة رقم ٤٩ ، ٥٢) . وفي العصر اللاحق (العصر الكشي) يكون عنق العود في وضع مائـــل إلى الأعلى (صورة رقم ٦٥ ، ٦٧) . أما في العصر السلوقي (٣١٢ – ١٣٥ ق . م) فقد انعكست الآية أي أن عنق العود أصبح عنـد العزف عليه في وضع مائل إلى الأسفل (صورة رقم ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٠٧) . وفي الأثر موضوع البحث نشاهد ان وضعيـة العود مائلة إلى الأعلى كتلك الوضعية التي سادت منـــذ العصر الكشي في العراق .

ج – ان تسريحة شعر عازف العود كانت شائعـة في العصر الكشي ومن مميزاتـه .

د – ان طريقة اتصال الرأس بالجسم دون إبراز الرقبـــة هي مزية من أساليب الفنان الكشي ويتضح ذلك بصورة خاصـــة في الرسوم الجدارية للملك (كوريكالزو) التي عثرت عليها بعثة مديرية الآثار

العراقية في مدينة (عقر قوف) [٣١٦] . وهذه الطريقة نجدهـــا واضحة في اللوح الطيني موضوع البحث ، الأمر الذي يجعل تاريخه في العصر الكشي وليس البـــابلي الحديث أمراً صحيحاً له ما يبرزه ويدعمه .

وبخصوص هذه الكنارة اليدوية الصغيرة يقول شتاودر [٣١٧] ان هـــذا الشكل من الكنارة قـــد تطور بصورة مستقلة عن الكنارة السومرية وان شعوباً غير سومريين قـــد استخدموا هذه الكنارة . ثم يتساءل شتاودر عن هذه الشعوب ويقول ان الاجابة عن ذلك نجدها في المـــدن التي أظهرت لنـــا آثاراً تحتوي على صور هذه الآلة . فيبدأ باستعراض هـــذه المدن وآثارها المتعلقة بالموضوع وبعضها مدن تقع في بلاد الأناضول والبعض الآخر في سوريا والعراق . وبعد ذلك يتوصل إلى أن موطن هـــذه الآلة هو لدى الحيثيين والخوريين والكاشيين أي سكان الجبال الآريين الذين سادوا منـــذ منتصف الألف الثاني قبل الميلاد وتحكموا في مصير وتاريخ العراق القديم . وانهم عند دخولهم إلى العراق قد جلبوا إليه عناصر مهمـــة من حضارتهم ومن ضمنها آلاتهم الموسيقية الخاصة . ويواصل شتاودر كلامه قائلاً ان هذه الآلة نجدها تصاحب العود القديم ، تلك الآلة التي أدخلها إلى العراق سكان الجبـــال الآريون أيضاً . ونحن لا نؤيد آراء شتاودر هذه للأسباب الآتية :

١ — ان الآثار التي ذكرهـــا شتاودر والتي تحتوي على مشاهد للكنارة العامودية الصغيرة لا تعود إلى عصر واحد بل تختلف في الزمن وهذا

---

316 — Taha Baqir, Iraq 8, Pl. XII; A. Moortgat, Altvorderasiatische Malerei, Pl. 14; A. Moortgat, KAM, fig. 72, P. 103.

317 — W. Stauder, HLV, P. 29 ss.

ما يدعو إلى القول بوجود اقتباس لهذه الآلة من قطر إلى آخر على يد سكان الجبال من كاشيين وخوريين وحيثيين .

٢ – ظهرت في العصر البابلي القديم كنارة يدوية صغيرة عامودية (صورة رقم ٤٣ ، ٤٤) لا تختلف عن الكنارة موضوعة البحث سوى الساقين الجانبيين اللذين يحتويان على تقوس في قسمها العلوي قرب نقطة اتصالها بالساق الحامل للأوتار بينما يكون ساقا الكنارة الكاشية مستقيمين (صورة رقم ٦٥ ، ٦٦) . وفي رأينا ان هذا الفرق يعود إلى نوع المادة التي صنع منها الساقان الجانبيان وعلى هذا فإن أصل الكنارة الكاشية يعود إلى العصر البابلي القديم حيث استعملت فيه مثل هذه الآلة التي يرجع أصلها في الواقع إلى العصر الأكدي كما ذكرنا سابقاً .

٣ – ان الطابع البدائي الموجود في الكنارة الكاشية والذي ذكره شتاودر هو موجود أيضاً في الكنارة البابلية الصغيرة هذا ولما كانت الكنارة البابلية هي الأقدم زمناً لذا فإنها تعتبر الأصل الذي اقتبس عنه الكاشيون آلتهم .

٤ – من الثابت أن الكاشيين قد اقتبسوا الكثير من عناصر الحضارة البابلية وفي مقدمتها اللغة . وفي حقل الموسيقى استمر الكاشيون على استعمال العود ذي العنق الطويل والذي شاع استعماله بكثرة في العصر البابلي القديم ، وهو آلة كما سبق وان ذكرنا قد ظهرت لأول مرة عند الأكديين الساميين أي أن آلة العود ليس لها أية علاقة بسكان الجبال كما يرى شتاودر . وفي هذا القول ما يدحض قول شتاودر الأخير من أن الكنارة الصغيرة ملازمة للعود الذي أدخله الى العراق سكان الجبال .

العود (Lutte) :

يحتوي الختم الاسطواني العائد الى الملك كوريكالزو[318] (صورة رقم ٦٥ وشكل ٣٥) على مشهد عزف موسيقي يشترك فيه عازف عل الكنارة الصغيرة وعازف على العود . وضع عـــازف العود الصندوق الصوتي — وهو صغير بشكل الكمثري — على الجهة اليمنى من صدره ورفع عنق العود بصورة مائلة إلى الأعلى . وهــذا الميل للعود لم يكن موجوداً في العصر السابق أي العصر البابلي القديم . ونظراً لصغر النقش لا يمكننا القول بشيء عن طريقــة العزف أي فيما لو كانت بواسطة المضرب أم بالاصبع .

وفي اللوح الطيني الذي عثر عليـــه في الوركاء[319] (صورة رقم ٦٦ شكل ٣٦) مشهد بارز لعازفين : عازف على الكنارة وعازف على العود . يمسك العازف عوده بصورة مائلة الى الأعلى بحيث يتساوى مستوى نهاية عنق العود مع مستوى سطح رأس العازف ، أمـــا الصندوق الصوتي فقد وضع بالقرب من الناحية اليمنى لصدر العازف وهو صغير الحجم ومدور الشكل . ويتدلى من نهاية عنق العود إلى الأسفل ما يدل على الأوتار. ويستعمل العازف أصابع يده اليسرى في الضغط على الأوتار للتحكم في درجة الصوت عن طريق تغيير طول الوتر ، أما أصابع اليد اليمنى فقد وضعها فوق الصندوق الصوتي للدلالة على العزف .

هذا وإذا ما قارنا عازف العود في هذا الأثر مع عـازف العود في الختم الاسطواني العائد للملك كوريكالزو (صورة رقم ٦٥ وشكل ٤٥) لرأينـا أن درجة ميل العود إلى الأعلى في اللوح الطيني من الوركاء هي أكثر ممـا هي عليه في الختم الاسطواني وان أصابع العازف في الختم الاسطواني تجس الأوتار

٣١٨– انظر الهامش ٣٠٧ .

٣١٩– انظر الهامش ٣١٢ .

عند نقطة اتصال الصندوق الصوتي بالعنق ، بعكس الحالة في اللوح الطيني حيث تجس أصابع العازف الأوتار عند منتصف الصندوق الصوتي للعود .

ومن أواخر هذا العصر جاءنا أثر من النوع المعروف باسم حجر الحدود (كودورو)[٣٢٠] يعود الملك مليشيخو (مليشياك الثاني ١١٩١ — ١١٧٧ ق . م) ومنحوت عليه بالنحت البارز مشهد لمجموعة من العازفين على العود ذي العنق الطويل وعازف على الدف (صورة رقم ٧١ ، ٧٢ وشكل ٣٧). لقد وضع كل عازف عوده على الجهة اليمنى من الصدر وأسنده بذراعه الأيمن الذي غطى الجزء الأخير من الصندوق الصوتي للعود . العود هنا في وضع مائل إلى الأعلى ويتدلى من نهاية عنقه ما يدل على الأوتار . يستعمل العازف يده اليمنى للعزف في نقطة بالقرب من مقدمة الصندوق الصوتي ، أما أصابع يده اليسرى فيستعملها لجس الأوتار والضغط عليها حسب المرام .

هناك عدد من الألواح الطينية الصغيرة المجهولة المصدر أو التي ظهرت بواسطة حفريات غير علمية لم يراع فيها ضبط المعثر والطبقة التي عثر فيها على الأثر ، ذات مشهد بارز لعازف على العود (صورة رقم ٦٧) . وقد أرخ المتخصصون هذه الآثار في العصر البابلي القديم نظراً لشيوع استعمال ألواح الطين ذات المشاهد الدينية والدنيوية وغير ذلك في العصر البابلي القديم . ومن المؤلفين الذين أرخوا هذه الآثار في العصر البابلي القديم بارو [٣٢١] ، أوبيفوسيوس[٣٢٢] ، شترومنجر[٣٢٣] ، وروتن [٣٢٤] . ونحن نخالف هؤلاء في هذا التاريخ ونرى

---

320 — J. de Morgan, Mémoires de la Délégation en Perse (MDP) VII, Pl. 27.

321 — A. Parrot, Assur, P. 303, fig. 380.

322 — R. Opificius, AT, P. 162, Nr. 588.

323 — E. Strommenger, Fünf Jahrtousende Mesopotamien, p. 28, fig. 143.

324 — M. Rutten, in, Revue des Arts Asiatiques IX (1935), P. 218 ss. Pl. 79 ,

أن هذه الآثار تعود للعصر الكشي وذلك للأسباب التي سنوضحها بعد قليل. وهذه الآثار هي :

١ – لوح طيني صغير موجود في متحف اللوفر [٣٢٥] ومعثره مختلف فيه فهناك من يقول انه من مدينة سوسا [٣٢٦] وآخر يقول انه من تل أسمر [٣٢٧] . مثل على هذا اللوح بشكل بارز عـازف عاري الجسم يعزف على العود (صورة رقم ٦٧) . ويلاحظ في هـذا العود ان صندوقه الصوتي يختلف عن الصندوق الصوتي للامثلة المتقدمـــة في نقطتين : ان شكله مستطيل وكبير وزواياه أو أركانـه مقوسة . والثانية هي ان العازف يستعمل المضرب في العزف . أمـا طريقة مسك العازف للعود فهي مـائلة الى الأعلى وشبيهة بما هو موجود في الختم الاسطواني (صورة رقم ٦٥) واللوح الطيني (صورة رقم ٦٦) العائد إلى العصر الكشي وعلى وجه التحديد القرن الرابع عشر قبل الميلاد . ان حالة اللوح موضوع البحث (صورة رقم ٦٧) جيـدة جداً فظهرت الآلة والأوتار – وعددها اثنان – وكذلك المضرب الذي مسكه العازف بين أصابع يده اليمنى . النهاية العليـا لعنق العود مكسورة وكذلك القسم الأسفل من سيقان العازف . ويشاهد العازف في هذا الأثر وهو حليق الرأس ما عدا أربع ضفائر عند الأذن اليمنى حيث تتدلى إلى الأسفـل ، اثنتان تلامسان الصدر واثنتان مسدولتان على الظهر والكتف الأيمن. والعازف حليق اللحية والشارب، وعاري الجسم ما عدا النطاق الذي لفه على بطنه .

---

٣٢٥ – انظر الهامش رقم ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ .

٣٢٦ – انظر الهامش رقم ٣٢٤ .

327 — R. Dussaud, in Bulletin des Musées Royaux 5, 8. d'Art et d'Histoire 59 (1931) p. 5, 8.

سبق وان ذكرنا ان هذا الأثر قد أرخه الآثاريون في العصر البابلي القديم[٣٢٨] (١٩٥٠ – ١٥٣٠ ق . م) على أساس أن الألواح الطينية ذات المشاهد المختلفة قد شاعت بكثرة في العصر البابلي القديم . إلا أننا نخالف هذا التاريخ ونضع هذا الأثر في العصر الكشي وهو العصر الذي أعقب العصر البابلي القديم بقليل (القرن الخامس عشر – القرن الثاني عشر قبل الميلاد) وذلك استناداً إلى الطريقة التي مسك بها العازف العود بصورة مائلة إلى الأعلى وهي طريقة لم تكن معروفة في العصر البابلي القديم الذي تميز بالوضعية المستقيمة والافقية للعود أثناء العزف . بينما نرى وضعية العود المائلة إلى الأعلى في الختم الاسطواني (صورة رقم ٦٥) العائد للملك الكشي كوريكالزو (القرن الرابع عشر قبل الميلاد) وكذلك في اللوح الطيني الذي عثر عليه في الوركاء (صورة رقم ٦٦) والذي أرخناه في العصر الكشي أيضاً . ومن دراستنا المقارنة للعود وعازفيه تبين لنا ان العود الذي استعمله البابليون يحتوي على صندوق صوتي صغير مدور أو بشكل الكمثرى ويمسك بصورة أفقية ، وتسريحة شعر العازف ولحيته وسحنات وجهه مما هو شائع ومألوف في العصر البابلي القديم . كما اننا لم نجد بين الآثار القديمة أشخاصاً ، تسريحة شعرهم تشبه تسريحة شعر العازف في اللوح موضوع البحث (صورة رقم ٦٧) بل ان هذا النوع من التسريحة علامة فارقة ميز بها الفنان الذي صنع اللوح العازف بأنه أجنبي غريب وليس من قدامى العراقيين البابليين . وفي محاضرة ألقيناها في ٤ تموز من سنة ١٩٦٨ في متحف برلين لآثار ما قبل التاريخ تطرقنا إلى هذا الأثر وناقشنا فيه موضوع تاريخه واقترحنا تأريخه في العصر الكشي ، وقد أيد رأينا هذا الأساتذة الألمان المتخصصون في الآثار الشرقية وهم : الدكتورة شترومنجر ، الدكتورة زايدل ، الدكتور كالماير والدكتور ناجل .

٣٢٨– انظر الهوامش رقم ٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ .

٢ – لوح طيني صغير موجود في متحف اللوفر [٣٢٩] الذي اشتراه في سنة ١٩٣٠ وهو مجهول المعثر ويقال انه من تل أسمر . ويحمل هذا اللوح – الذي لم يبق منه إلا النصف الأعلى – صورة بارزة لعازف على العود (صورة رقم ٦٩) . ويشبه هـــذا العازف في قسمات وجهه العازف في اللوح المتقدم ، كما انه حليق الرأس ما عدا ضفيرة قصيرة واحـدة مسدولة الى الخلف . ويمسك العازف عوده بصورة مائلة إلى الأعلى . نشرت بارليه هـذا اللوح لأول مرة وأرختـه في عصر ايسن لارسا (١٩٥٠ – ١٨٣٠ ق . م) [٣٣٠] . ونحن نخالف (بارليه) في هـــذا التاريخ ونؤرخ هذا الأثر في العصر الكشي (القرن الخـامس عشر – القرن الثاني عشر قبل الميلاد) استناداً إلى الوضعية المائـــلة للعود التي ظهرت في العصر الكشي ولم تكن معروفة في عصر ايسن – لارسا أو عصر سلالة بابل الأولى .

٣ – دمية طينية صغيرة موجودة في متحف اللوفر [٣٣١] الذي اشتراها في سنة ١٩٣٠ وهي مجهولة المعثر ويقال انهـا من تل أسمر (صورة رقم ٧٠) . وهذه الدمية تمثل عازفاً على العود الذي مسكه بصورة مائلة إلى الأعلى . الصندوق الصوتي لهـــذا العود صغير ومدور . ويستعمل العازف المضرب الذي مسكه في أصابع يـده اليمنى ، أما أصابع اليد اليسرى فقد وضعها عند نهاية عنق العود . المستوى التكنيكي والفني لهذه القطعة ضعيف بالنسبة للقطع البابلية الأصلية . ولم تستطع (بارليه) أن تؤرخ هـذا الأثر وترجعه إلى عصر معين

---

329 — M.T. Barrelet, FRM, P. 391, Nr. 373, Pl. LXXV.

٣٣٠ – انظر الهامش رقم ٣٢٩ .

331 — M.T. Barrelet, FRM, P. 391, Nr. 374, Pl. LXXV.

بل اكتفت بوضع علامة استفهام[٣٣٢] . أمـا نحن فإننا نؤرخه في العصر الكشي استناداً إلى الوضعية المائلة للعود .

آلات القرع والايقاع

الدف :

في الأثر العائد إلى فصيلة أحجـار الحدود (كودورو) والذي يرجع زمنـه الى الملك الكشي مليشيخو (مليشيباك ١١٩١ – ١١٧٧ ق . م) والموجود في متحف اللوفر[٣٣٣] نشاهد ضمن مجموعة العازفين على العود عازفاً آخر يقرع على الدف المستدير وهو يسير (صورة رقم ٧٢) وقـد مسك العازف دفه باليد اليسرى واستعمل أصابع اليد اليمنى للنقر على الدف .

خلاصة :

الجنك ، الكنارة اليـدوية الصغيرة ، العود والدف ، تلك هي الآلات الموسيقية التي أثبتت الآثار المعروفة في الوقت الحاضر ، استعمالها في العصر الكشي (القرن الخامس – القرن الثاني عشر قبل الميلاد) . وهـذه الآلات جاءتنا منحوتة على آثار تعود إلى القرن الرابع عشر والقرن الثاني عشر قبل الميلاد ، ومن المؤمل العثور على آثار في المستقبل تزيـد من معلوماتنا حول هذا الموضوع .

---

332 — M.T. Barrelet, FRM, P. 391 Nr. 374.

٣٣٣– انظر الهامش رقم ٣٢٠ .

لا تختلف آلة الجنك في العصر الكشي عن أختها في العصر البابلي القديم ، إذ أنها كانت من النوع الذي يكون فيه الساق الحامل للأوتار متصلاً بالصندوق الصوتي بحيث يكونان زاوية قائمة . أما بالنسبة للكنارة فإن الآثار الحالية ترينا نوعاً واحــــداً فقط استعمل في العصر الكشي ، وهو الكنارة اليدوية الصغيرة التي يحملها العازف في يده ويستعمل أصابعه في العزف على أوتارها . وهذا النوع من الكنارة هو متطور عن الكنارة البابلية التي تعود في أصلهـا إلى الكنارة الأكدية ، أي ان هذه الآلة قد استعملت بكثرة لدى الساميين ثم استمر استعمالهـا في العصر الكشي . ومن الآلات الوترية التي استعملت في هذا العصر الكشي هو العود ذو العنق الطويل . ولقــد استعمل في هذا العصر شكلان من العود : الأول ويكون فيه الصندوق الصوتي صغيراً ومدور الشكل أو بشكل الكمثرى وهو نفس الشكل الذي كان سائداً في العصر الماضي أي في العصر البابلي القديم . والشكل الثاني ويكون الصندوق الصوتي فيه مستطيل الشكل وكبيراً وأركانه محدبة . وهذا الشكل لم يكن مستعملاً في العصر البابلي القديم أي ان ظهوره واستعماله لأول مرة كان في العصر الكشي . وبخصوص طريقة العزف يلاحظ ان عازفي العود قد فضلوا استعمال المضرب على الاصبع . وترينا المشاهــد الأثرية عزفاً منفرداً على آلة واحدة فقط وكذلك عزفــاً ثنائياً على آلتين كالعود والكنارة (صورة رقم ٦٥) .

جدول زمني رقم (٧)

العصر	التسلسل الزمني القصير
العصر الكشي :	
بورنابورياش الأول	حوالي (١٤٦٥ ق . م)
كاشتيلياش الثالث	حوالي (١٤٥٥ ق . م)
أولومبورياش	
آكوم الثالث	حوالي (١٤٣٥ ق . م)
كارا ايندداش	حوالي (١٤٢٠ ق . م)
كاداشمان خاربة	حوالي (١٤١٠ – ١٣٨٦ ق . م)
كوريكالزو الأول	حوالي (١٣٨٠ ق . م)
كاداشمان انليل الأول	
بورنابورياش الثاني	حوالي (١٣٦٧ – ١٣٤٦ ق . م)
كاداشمان خاربه الثاني	
كوريكالزو الثاني	حوالي (١٣٤٣ – ١٣٢١ ق . م)
نازي ماروت تاش الثاني	حوالي (١٣٢٠ – ١٢٩٥ ق . م)
كاداشمان توكو	حوالي (١٢٩٤ – ١٢٧٨ ق . م)

تابع جدول رقم (٧)

كاداشمان انليل الثاني	حوالي (١٢٧٧ · ١٢٧١ ق . م)
كودور انليل	حوالي (١٢٧٠ – ١٢٦٣ ق . م)
شاكاراكتي شورياش	حوالي (١٢٦٢ – ١٢٥٠ ق . م)
كاشتيلياش الرابع	حوالي (١٢٤٩ – ١٢٤٢ ق . م)
انليل نادن شوم	
كاداشمان خاربه الثالث	
ادد شوم ايد دينا	حوالي (١٢٣٧ – ١٢٣٢ ق . م)
ادد شوم ناصر	حوالي (١٢٢١ – ١١٩٢ ق . م)
مليشيخو (مليشيباك)	حوالي (١١٩١ – ١١٧٧ ق . م)

☐ الفصل الثـامن

الآلات الموسيقية في العصور الآشورية

(حوالي ٢٠٠٠ – ٦١٢ ق . م)

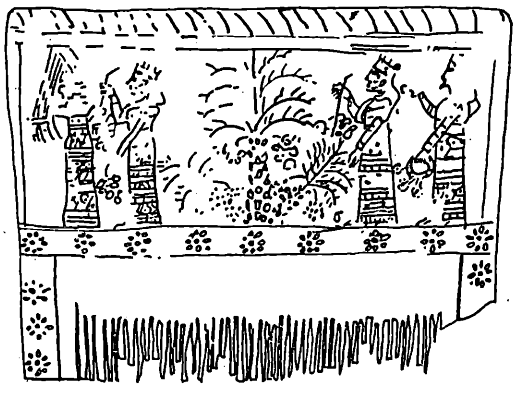
يقسمُ الباحثون التاريخ الآشوري إلى ثلاثة عصور هي :

١ – العصر الآشوري القديم (حوالي ٢٠٠٠ – ١٦٠٠ ق . م) .
٢ – العصر الآشوري (حوالي ١٦٠٠ – ٩١١ ق . م) .
٣ – العصر الآشوري الحديث (٩١١ – ٦١٢ ق . م) .

ولم تعرف لغاية الآن آثار من العصر الآشوري القديم عليها مشاهد آلات موسيقية . أمـــا من العصر الآشوري الوسيط فهناك أثر واحد عليه آلة موسيقية ، وهذا الأثر هو مشط من العاج عثرت عليه البعثـــة الألمانية في آشور [٣٣٤] ، وقد أرخه بارو[٣٣٥] في نهاية الألف الثاني وبداية الألف الأول قبل الميلاد . أما مورتكات[٣٣٦] فقد أرخ هذا المشط في القرن الرابع عشر

334 — W. Andrae, WVDOG 65, P. 137 fig. 163.
335 — A. Parrot, Assur, P. 146 fig. 179 a.
336 — A. Moortgat, KAM, P. 118, fig. 83, Pl. 241.

قبل الميلاد . يحتوي هذا المشط على مشهد نقش بطريقـة التحزيز ، فيه نخله في الوسط وأربعة أشخاص ، يقف اثنان منهم خلف النخلة واثنان أمامها . والشخصية التي في المقدمـــة تحمل آلة وترية وهي الجنك (شكل ٥٣) . وهذه الآلة الموسيقية تشبه الجنك البابلية من حيث ان الساق الحامل للأوتار يكون زاوية حادة تقريباً مع الصندوق الصوتي . لقد مسكت العازفة هـذه الآلة بحيث يكون ساقها الحامل للأوتار أفقياً والصندوق الصوتي عامودياً من أعلى إلى أسفل . كما وتشبه هذه الآلة ، الجنك البابليـــة من حيث تدلي أوتارها إلى الأسفل (قارن الشكل ٥٣ والشكل ٤١) . ويختلف الأمر بالنسبة للعصر الآشوري الحديث حيث توجد عدة آثار تعود إلى هذا العصر ترينا آلات موسيقية كثيرة ومختلفة .



(شكل ٥٣)

الجنك (harp) :

ترينا الآثار الآشورية المعروفة الآن والتي تعود إلى العصر الآشوري الحديث (٩١١ – ٦١٢ ق . م) شكلين متقاربين للجنك الآشورية : الأول ويكون الوجه الخلفي للصندوق الصوتي مقوساً والساق الحامل للأوتار في وضع أفقي والصندوق الصوتي متجهاً إلى الأعلى أي أن الآلة هي في وضعية عامودية أثناء العزف عليها. والنوع الثاني يكون فيه الصندوق الصوتي طويلاً، طرفه الأمامي مائل إلى الأعلى وأضيق من الخلفي ، وان العازف يحملها بصورة أفقية يكون فيها اتجاه الساق الحامل للأوتار من أعلى إلى أسفل .

ان الآثار الآشورية التي تحتوي على مشاهد للجنك هي :

١ – منحوتة جدارية من الآلبستر عثر عليها في قصر الملك الآشوري آشور ناصر بال الثاني (٨٨٣ – ٨٥٩ ق . م) في نمرود وموجودة في المتحف البريطاني في لندن[٣٣٧] . يمثل مشهد هذه المنحوتة الملك المذكور ويقف في حضرته رجال حاشيته وخدمه ورجلان يعزف كل واحد منهما على الجنك (صورة رقم ٧٣ وشكل ٥٤) . يحمل العازف آلته على جنبه الأيسر بواسطة نطاق ويسندها بذراعه الأيسر بحيث يكون الصندوق في وضع أفقي والساق الحامل للأوتار في اتجاه علوي مستقيم . الصندوق الصوتي لهذه الآلة طويل ورفيع ، نهايته الأمامية أصغر من الخلفية وغير مستقيمة . لقد عمل الساق الحامل للأوتار الذي كون زاوية قائمة عند اتصاله

337 — E. Strommenger, Fünf Jahrtausende Mesopotamien, P. 37 fig. 202; A. Moortgat, KAM, P. 139 fig. 263.

بالصندوق الصوتي ، بشكل ذراع مع الكف ، تدلت منـه الأوتار إلى الأسفل . يستعمل العازف هنا مضرباً طويلاً مسكه بيده اليمنى أما اليد اليسرى فيضعها العازف على الأوتار التي بلغ عددها في هذه الآلة حوالي ١٢ وتراً .

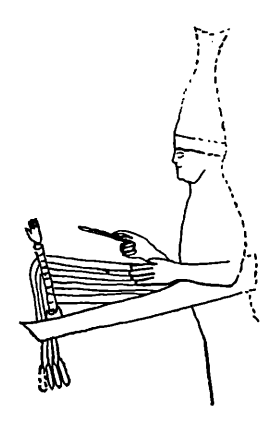


(شكل ٥٤)

٢ – منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الآشوري سنحاريب (٧٠٤ – ٦٨١ ق . م) عثر عليها في نينوى [٣٣٨] . يمثل مشهدها مجموعة من العازفين على آلات موسيقية مختلفة ، أربعة منهم يعزفون على الجنك التي يحملونها بوضع أفقي (صورة رقم ٧٥ و٧٤) . وآلة الجنك في هذا الأثر لا تختلف عن آلة الجنك المذكورة أعلاه والعائدة إلى زمن الملك آشور ناصر بال ، سوى أن مقدمة الصندوق الصوتي في الجنك

338 — G. J. Gadd, The Stone of Assyria, P. 176, Pl. 22.

موضوعة البحث لا تنتهي عند اتصال الساق الحامل للأوتار بهـا ، بل تبرز قليلاً إلى الأمام ، كما انها ليست مستقيمة بل انها مائلة الى الأعلى . أما بخصوص طريقة العزف فهي واحــدة في كلا الأثريين ، حيث يستعمل العازف المضرب الطويل الذي يمسكه في يده اليمنى ويضع أصابع يده اليسرى على الأوتار التي بلغت في آلات هذا الأثر موضوع البحث ٨ — ٩ أوتار . ونلاحظ على عازفي الجنك الأربعة ان اثنين منهم حليقـا اللحية ويضع أحدهما على رأسه قبعـة طويلة ذات نهـــاية ضيقة شبيهة بذنب السمكة (انظر صورة رقم ٧٥ وشكل ٥٥) . وهذا النوع من لباس الرأس نشاهده في منحوتات آشورية أخرى وقــد وضعه على رأسه أحد الكهنة الذي يقوم بأداء بعض الطقوس الدينية .



(شكل ٥٥)

٣ – منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الآشوري سنحاريب (٧٠٤٧ – ٦٨١ ق م) عثر عليهـــا في نينوى[٣٣٩] ، يمثل مشهدها هجوم الجيش الآشوري على أرض العـــدو وقطعهم النخيل . وفي الافريز الأسفل من المنحوتة يشاهد المرء مجموعـــة من الأسرى وقد أحنوا ظهورهم ، وفي الجهـــة الأخرى من الأسرى نشاهد حصناً يقع على النهر وأمامه رجلان يحمل كل واحد منهما الآلة الوترية الجنك وهي محمولة بصورة أفقية (صورة رقم ٧٦) ، وقـــد عملت هذه الآلة بشكل زاوية قائمـــة ويكاد يكون الساق الحامل للأوتار مساوياً للصندوق الصوتي في الطول ، وان الأوتار قـــد ثبتت بصورة مائلة جـــداً بعكس الأمثلة المتقدمة حيث تكاد تكون الأوتار أفقية وموازية للصندوق الصوتي (انظر الشكل ٥٤ و٥٥) .

٤ – منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الآشورى آشور بانيبال (٦٦٨ – ٦٢٦ ق . م) ، عثر عليهـــا في القصر الشمالي في نينوى[٣٤٠] وموجودة في المتحف البريطاني في لنـــدن . يمثل موضوعها الملك ورجاله وهو يسكب السوائل على الأسود التي اصطادها . ويقـــابل الملك منضدة القرابين ومبخرة كبيرة ثم يلي ذلك رجلان الواحـــد بجنب الآخر ويحمل أحدهمـــا آلة الجنك بصورة أفقية (صورة رقم ٧٨) . يستعمل حامل الجنك مضرباً طويـــلاً في العزف على هذه الآلة ، أما أصابع يده اليسرى فإنه يجس بها الأوتار . ان وجود شخصين وآلة موسيقية بينهما في هذا المشهد يوحي للناظر بأن

339 — A. Paterson, Assyrian Sculpture in the Palace of Sinacherib (1915), Pl. 13.

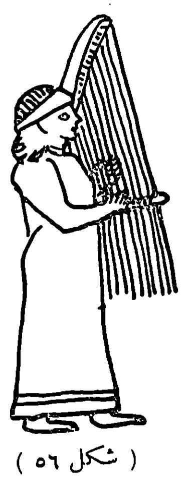
340 — A. Parrot, Assur, P. 68, fig. 76; A. Moortgat, KAM, fig. 288; E. Strommenger, Fünf Jahrtausende Mesopotamien, fig. 260.

الشخص الذي يحمل الآلة يعزف بيـــده اليمنى فقط وان الشخص الثاني الواقف بجنبه يقوم بجس الأوتار بأصابع يده اليسرى أي ان كلا الشخصين يقومان في آن واحد بالعزف على آلة واحدة. ولكننا نرى بأن الشخص الذي يحمل الآلة الوترية يعزف وحده على هـذه الآلة مستعملاً كلتا يديه ، أما الشخص الواقف بجانبه فإنه قد يقوم بقراءة التعاويذ أو انشاد التراتيل الدينية . ان هذه الآلة لا تختلف مطلقاً عن الآلة الوترية الموجودة في منحوتة الملك سنحاريب أي لم يحـــدث أي تطور أو تغيير لا في الشكل ولا في الحجم ولا في طريقة العزف .

٥ – منحوتة جدارية تعود لزمن الملك آشور بانيبال (٦٦٨–٦٢٦ق. م)، عثر عليها في نينوى (٣٤١) وموجودة في المتحف البريطاني ، تحتوي على مشهد منحوت بالنحت البارز يشترك فيه ثلاثة عازفين : الأول يعزف على الكنارة والثاني يعزف على الجنك والثـــالث يعزف على المزمـار المزدوج (صورة رقم ٨٠) . تختلف آلة الجنك هنـا عن نفس الآلة في الأمثلة المتقدمة من حيث ان الوجه الخلفي لصندوقها الصوتي مقوس وان الساق الحامل للأوتار يكون زاوية حـادة عند اتصاله بالصندوق الصوتي ، وان العازف يحملها بوضعية يكون فيهـا الساق الحامل للأوتار أفقياً واتجاه الصندوق الصوتي علوي ، كما أن العازف لا يستعمل المضرب الطويل بل أصابع كلتا اليدين في مداعبة وجس الأوتار . يشاهد على طول حافة الصندوق الصوتي زخرفـــة منقطـة تدل على المسامير التي استعملت لتثبيت الجلد عليه كما يرى شتاودر (٣٤٢) .

341 — C.J. Gadd, The Stone of Assyria, P. 194, Pl. 42.
342 — W. Stauder, HLV, P. 58.

٦ – منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ – ٦٢٦ ق . م) عثر عليها في القصر الشمالي في نينوى [٣٤٣] وموجودة في المتحف البريطاني في لندن . يمثل مشهد هذه المنحوتة الملك آشور بانيبال يشرب مع زوجته في حديقة القصر نخب انتصاره على الملك العيلامي (تي أومان) الذي علق رأسه المقطوع بواسطة حلقة على غصن احـــدى الأشجار . يشارك في هذه المناسبة الملكية السارة عازفان : الأول يعزف على آلة الجنك (شكل ٥٦) والثاني الذي يقف خلفه يقرع بكلتا يديه على الطبل (صورة رقم ٧٧) . وهذه الآلة لا تختلف عن الآلة في المنحوتة المتقدمة مطلقاً ، كما ان طريقة العزف هي واحدة أي ان العازف يستعمل أصابعـه فقط في جس الأوتار (شكل ٥٦) .



(شكل ٥٦)

343 — E. Strommenger, Fünf Jahrtausende Mesopotamien, fig. 241; A. Moortgat, KAM, fig. 287.

٧ — منحوتة آشورية تعود لزمن الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ — ٦٢٦ ق. م) عثر عليهـــا في نينوى[٣٤٤] وموجودة في المتحف البريطاني في لندن . يمثل مشهد أحد أفاريز هـذه المنحوتة مجموعة من العازفين على آلات موسيقية مختلفة : (٧) أشخاص يعزفون على آلة الجنك المحمولة بوضعيـــة عامودية (شكل ٥٧) وشخص واحـــد يعزف على الجنك المحمولة بوضعية أفقية (شكل ٥٨) وشخص واحـــد يعزف على المزمار وشخص واحـد يحمل طبلاً صغيراً يقرع عليه بكلتا يديه . الآلات الوترية الموجودة في هـــذا الأثر لا تختلف لا من حيث الشكل ولا من حيث طريقة العزف عن الأمثلة المتقدمة أعلاه (صورة رقم ٧٩ وشكل ٥٧ و٥٨) . لقـد



(شكل ٥٨)　　(شكل ٥٧)

344 — A. Parrot, Assur, P. 310, fig. 392.

أطلق على هـــذه الفرقة الموسيقية اسم (الجوقة العيلامية) حيث كانوا يعزفون للقائد الآشوري في الوقت الذي سجد وركع الأسرى العيلاميون يقبلون الأرض مقدمين الطاعة والخضوع .

هذا ومما يجدر ذكره هو ان الجنك الآشورية في العصر الآشوري الحديث (٩١١ – ٦١٢ ق . م) تشبه تمامـــاً الجنك البابلية التي كانت سائدة في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ – ١٥٣٠ ق . م) من حيث الشكل والوضعية أثناء العزف – أفقية وعامودية – وطريقة العزف بالمضرب أو بدونه ، سوى ان المضرب في العصر الآشوري أصبح أطول ممـــا كان عليه في العصر البابلي القديم، كما أن عدد الأوتار قد ازداد إذ أصبح في الجنك العامودية (شكل ٥٦ و ٥٧) يتراوح بين ١٥ وبين ٢٢ وتراً ، وفي الجنك الأفقية أخذ عدد الأوتار يتراوح بين ٨ وبين ١٢ وتر . هـــذا وان الساق الحامل للأوتار في الجنك الآشورية أصبح ينتهي بشكل كف الانسان بينما في العصر البابلي القديم كان ينتهي الساق الحامل للأوتار ببروز أو انتفاخ يشبه رأس المسمار .

الكنارة Lyre :

تحتوي بعض المنحوتات الحجرية والأواني الفخارية المزججـــة والآثار الأخرى التي يرجع زمنها إلى العصر الآشوري الحديث (٩١١–٦١٢ ق. م) على مشاهد تضم أنواعاً مختلفة من الكنارة . ويمسك العازف هـــذه الأنواع من الكنارة أما بصورة أفقية أو بصورة مائلة ، ويكون العزف عليهـــا بواسطة المضرب أو بدونه أي بالاصبع مباشرة . أما الأوتار التي احتوت على مشاهد الأنواع المختلفة من الكنارة الآشورية فهي :

١ – منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ –

٦٢٦ ق . م) عثر عليهـــا في نينوى [٣٤٥] ، ونقلت إلى المتحف البريطاني من جملة ما يضمه مشهد هـــذه المنحوتة ثلاثة عازفين على ثلاث آلات موسيقية مختلفة هي الكنارة والجنك والمزمار المزدوج (صورة رقم ٨٠) . أما الكنارة الآن فإنها تمتاز بأن ساقيها الجانبيين غير مستقيمين بل يخرجـان من الصندوق الصوتي ويسيران بصورة مائلة محدبة إلى الخارج وينتهيان عند اتصالها بالـساق الحامل للأوتار بانحناء صغير يميل إلى الداخل بشكل مقوس (شكل ٥٩). ان الساق الحامل للأوتار هو بدوره غير مستقيم بل منحن ويتجه طرفاه نحو الخارج . يتأبط العازف هذه الكنارة تحت ابطه الأيسر بحيث تكون في وضعية مائلة ويعزف عليها بواسطة مضرب صغير مسكه بين أصابع يده اليمنى . تحتوي هـــذه الكنارة على خمسة أوتار تسير بصورة تكاد تكون متوازية وتنتهي عند النهـاية السفلى للصندوق الصوتي . ان تحدب الساق الحامل للأوتار قـــد أدى إلى تباين طول الأوتار ، فالوتر الأول القريب من الطرف الأيسر المتجه الى الأعلى هو أطول الأوتار ، والوتر الأول القريب من الطرف الأيمن المتجه إلى الاسفل هو أقصرها (شكل ٥٩) .

ويقارن شتاودر [٣٤٦] هذه الكنارة (شكل ٥٩) والكنارة (شكل ٦١) بكنارة منقوشة على قطعة عاجية فينيقية عثر عليها في (مجدو) ويتأبطهـا العازف أيضاً تحت ابطه الأيسر بصورة مـائلة (شكل ٦٠) . وهو يقول انه بالرغم من أن القطعة العاجية الفينيقية تنم عن تأثير مصري ولكنه يستبعد التأثير المصري على كنارة (مجدو) بسبب ان العازف المصري يمسك كنارته

---

٣٤٥ - انظر الهامش رقم ٣٤١ .

346 — W. Stauder, HLV, P. 51-55, 36-38.

أمام جسمه أي مثل العازف البابلي (شكل ٥١) وينتهي إلى القول بأن كنارة مجدو (شكل ٦٠) قد تطورت من الكنارة البابلية .



(شكل ٦٠) (شكل ٥٩)

٢ — منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ — ٦٢٦ ق . م) عثر عليها في القصر الشمالي في نينوى[٣٤٧] وقد نقلت إلى المتحف البريطاني . تحتوي هذه المنحوتة على مشهد في

347 — A. Moortgat, KAM, fig. 283.

المنتزه الملكي يشترك فيـــه عازفان : الأول ويعزف على الجنك العامودية والثاني ويعزف على الكنارة (صورة رقم ٨١ وشكل ٦١) وهذه الكنارة تشبه الكنارة في المنحوتة السابقـــة (شكل ٥٩) سوى ان أوتارها تنتهي عند الحافة العليا للصندوق الصوتي قارن (شكل ٥٩ و٦١) .



(شكل ٦١)

٣ - منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ — ٦٢٦ ق . م) عثر عليها في نينوى (٣٤٨) ونقلت إلى متحف اللوفر بباريس . نحتت في أفاريز هذه المنحوتة مشاهد مختلفة ، ففي الأعلى يصفق المقاتلون الآشوريون أثناء زحفهم ، وفي الافريز الثـاني الذي تحتهم ، نشاهد رجلاً يقود حصانين وبجانب ذلك يقف أربعة رجال

348 — A. Parrot, Assur, P. 308-309, fig. 61, 391.

يعزفون على آلات موسيقية مختلفة (صورة رقم ٨٦ وشكل ٦٢) . وفي النصف الأسفل من اللوح نشاهد النبالة والفرسان أثناء المعركة (صورة رقم ٨٥) . وهــذا هو أقدم أثر يرينا بوضوح استعمال الموسيقى في القتال . ومن ضمن الفرقة الموسيقية العسكرية الممثلة على هذه المنحوتة عازف يتأبط تحت ابطه الأيسر كنارة بوضعية مائلة (شكل ٦٢) ويستعمل أصابع اليدين في مداعبة وجس الأوتار ، ويلاحظ في هذه الكنارة انّ الساق الجانبي القريب من لحية العازف طويل وفيه تحدب عند اتصاله بالساق الحامل للأوتار ، بينما الساق الجانبي الثاني قصير جداً ، وقد أدى هــذا إلى أن يكون الساق الحامل للأوتار مائلاً والأوتار مختلفة في الطول . وهناك عازف آخر يقف إلى يسار عازف الدف وهو يعزف على كنارة صغيرة مسكها بصورة مائلة . وتمتاز هذه الكنارة بأنها تحتوي على ساقين جانبيين يسيران بصورة متوازية من الصندوق الصوتي حتى نقطــة اتصالها بالساق الحامل للأوتار . تحتوي هــذه الآلة على خمسة أوتار تنزل بصورة متوازية وهذا الوضع يدعو إلى أن تكون متساوية في الطول . ويستعمل عازف هــذه الكنارة المضرب الصغير الذي مسكه بين أصابع يده اليسرى ، أما الساق الأفقي الحامل للأوتار فإنه مستقيم وينتهي في كل طرف ببروز صغير يشبه رأس المسمار . ولا يمكننا أن نقول شيئاً عن الصندوق الصوتي لهــذه الآلة لعدم ظهوره في المشهد حيث ان الدف الكبير قــد حجب ذلك (صورة رقم ٨٦ وشكل ٦٢) . إلا أن شتاودر [٣٤٩] قد تصور هــذا الصندوق بشكل مستطيل تنتهي عند جانبــه العلوى الأوتار (انظر

349 — W. Stauder, HLV, fig. 39 a.

الشكل ٦٤). ان تصور شتاودر الشكل المستطيل للصندوق الصوتي لهذه الكنارة يعتمد على أثر آخر فيـــه كنارة مشابهة للكنارة موضوعة البحث ولها صندوق صوتي مستطيل (شكل ٦٥) .

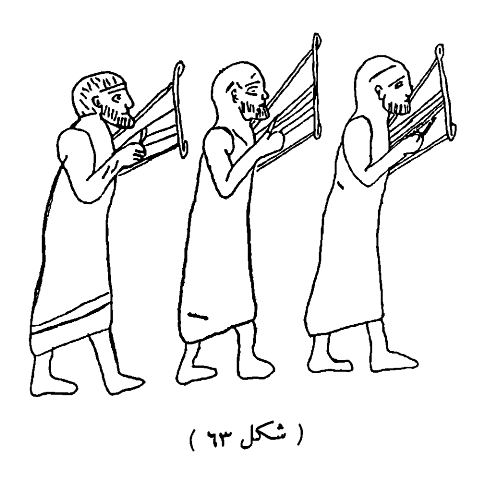


(شكل ٦٢)

٤ – منحوتة جـدارية تعود لزمن الملك الآشوري سنحاريب (٧٠٤ – ٦٨١ ق . م) عثر عليهـــا في نينوى(٣٥٠) ونقلت إلى المتحف

350 — A. Parrot, Assur, P. 311, fig. 393.

البريطاني . يمثل مشهد هذه المنحوتة ثلاثة عازفين يعزف كل واحد منهم على كنارة صغيرة تأبطهـا تحت ابطه الأيسر بصورة مائلة (صورة رقم ٨٢ وشكل ٦٣) . ان الساقين الجانبيين لهـذه الكنارة قد عملا بصورة مستقيمة إلا أنهما مائلان إلى الخـارج وتبعد المسافة بينهما عند اتصالهما بالساق الحـامل للأوتار (شكل ٦٣) . ويستعمل العازفون مضرباً صغيراً للعزف على هـذه الكنارات التي تحمل عدداً قليلاً من الأوتار (٣ — ٤) .

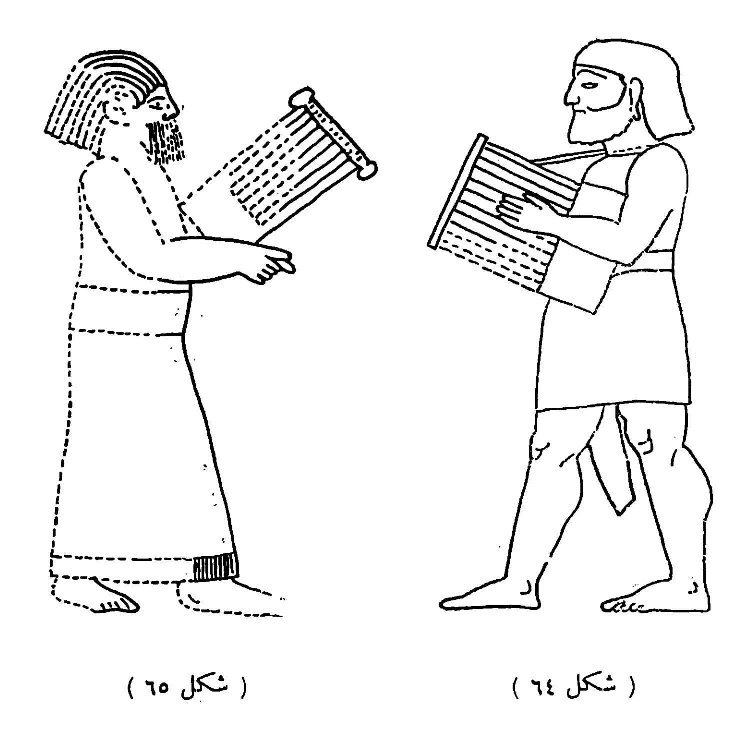


(شكل ٦٣)

٥ — كسرة فخارية مزججة تعود إلى العصر الآشوري الحديث (٩١١— ٦١٢ ق . م) عثر عليها في آشور [٣٥١] ، تحتوي على مشهـد ديني يشترك فيه عازف على الكنارة ، وأما بقيـة الأشخاص الخمسة فلم

---

351 — W. Andrae, Farbige Keramik aus Assur, fig. 29, P. 24.



(شكل ٦٥)

(شكل ٦٤)

يبق منهم إلا القسم الأسفل بسبب الكسر الذي أصـــاب الأثر ، ولهـــذا لا يمكن القول بشيء ما إذا كان بعضهم يعزف على آلة موسيقية معينة أم لا (صورة رقم ٨٤) . الكنارة في هـذا الأثر صغيرة وقد مسكها العازف بوضع مائـل وتأبطها تحت ابطه الأيمن بعكس الأمثلة المتقدمة ، لهـذا لم يظهر في الرسم الصندوق الصوتي بسبب حجب جسم العازف له .

٦ - كسرة فخارية مزججة تعود إلى العصر الآشوري الحديث (٩١١- ٦١٢ ق . م) عثر عليها في مدينـة آشور [٣٥٢] لم يبق من مشهدها سوى جزء من قرص في داخله نجمة يتجه إليه عازف يحمل كنارة صغيرة عامودية ويعقب ذلك عازف آخر لم يبق إلا جزء من كنارته (صورة رقم ٨٣) . يحمل العازف الموجود في الوسط كنارته أمام جسمه بصورة عامودية ويعزف عليها بأصابع كلتا اليدين . الصندوق الصوتي لهذه الكنارة مستطيل وصغير ، ويخرج منه بصورة متوازية الساقان الجانبيان حتى يتصلا بالساق الأفقي الحـامل للأوتار والذى عمل بصورة موازية للصندوق الصوتي وبروزه إلى الأمام في المقدمة أطول بكثير من بروزه عن الساق الجانبي في المؤخرة . وتحتوى هذه الآلة على عدد قليل من الأوتار التي تنزل من أعلى إلى أسفل بصورة مستقيمة متوازية وهي ذات طول واحد ، وتنتهي عند الحافة العليا للصندوق الصوتي ، أما الجزء المتبقى من الكنارة الثـانية فيدل على ان العازف قد مسكها أمام جسمه ولكن بصورة مائلة إلى الخلف قليلا وهي أكبر من الكنارة الأولى . والكنارتان في هـذا الأثر من نوع واحد أى متشابهان كما ان طريقة العزف هي الأخرى واحدة. والفرق الوحيد بينهما هو ان أوتار الكنارة الخلفية تنتهي عند الحافة السفلى للصندوق الصوتي وأوتار الكنارة الأمامية تنتهي عند الحافة العليا للصندوق الصوتي (صورة رقم ٨٣) .

هذا ومما يجدر ذكره ان الكنارات في هذين الأثرين الأخيرين لم يذكرها شتاودر ولا غيره ممن كتب وألف في موضوع الآلات الموسيقيـة في الشرق القديم رغم ان هـذين الأثرين قد نشرا في سنة ١٩٢٣ بينما صدر كتاب

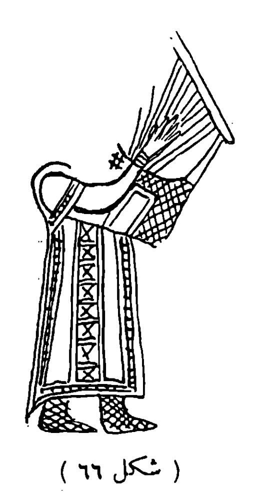
---

352 — W. Andrae, Farbige Keramik aus Assur, fig. 30, P. 26.

شتاودر في سنة ١٩٦١ وكتاب جالبن في سنة ١٩٣٧ وكتاب فيجنر في سنة ١٩٥٠ وكتاب بين في سنة ١٩٥٤ وكتاب بولن في سنة ١٩٥٤ وكتابا ساكس في سنة ١٩٤٠ و ١٩٤٣ وكتاب ريس في سنة ١٩٤٠ وبحث فارمر في سنة ١٩٥٧ .

وهـذا مثال يدل على أن المتخصصين في الموسيقى لا يعرفون ولا يلمون بجميع القطع الأثرية ، الأمر الذي يؤدي إلى وقوعهم في بعض الأخطاء وتكون آراؤهم ونظرياتهم مستندة على مادة لا تضم جميع الآثار التي لها علاقة بالموسيقى .

٧ - كسرة اناء من الحار عثر عليه في آشور [٣٥٣] ونقش مشهده بطريقة التحزيز وهو يمثل عازفاً على كنارة ذات صندوق صوتي مستطيل



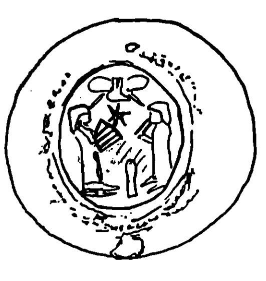
(شكل ٦٦)

353 — W. Andrae, ZANF 11 (1939) P. 88 ss, Pl. XIII, 2.

ومزخرف ، يخرج منه ساقان جانبيان مستقيمان الأمامي منهما أقصر من الخلفي ، ويتصل بهما بصورة مائلة إلى الأعلى الساق الحامل للأوتار الذي عمل بدوره بشكل مستقيم (شكل ٦٦) . ولا يستعمل العازف المضرب بل أصابع اليد مباشرة .

٨- دلاية ذات سلسلة ذهبية عثر عليها في قبر وجد في احدى غرف القصر الشمالي الغربي في نمرود (كالح)[٣٥٤] . ويعود هذا القبر - كما يذكر المنقب مالوان . إلى احدى الأميرات الآشوريات . نقش على هذه الدلاية مشهد موسيقي اشترك فيه شخصان ، كلاهما يعزفان - حسب ما ذكره مالوان - على المزمار ويقفان إلى جانبي شجرة الحياة (شكل ٦٧). اننا لا نوافق مالوان في هذا الوصف، ونرى ان الذي يشترك في العزف هو عازف واحد فقط على المزمار المزدوج وأما الشخص الثاني فإنه يعزف على كنارة يدوية صغيرة ، تأبطها تحت ابطه الأيسر بصورة مائلة ولهذه الكنارة ساقان جانبيان مستقيمان يسيران بصورة مائلة إلى الخارج (شكل ٦٧) . كما ونخالف مالوان في شجرة الحياة التي تتوسط العازفين ، ونرى انها مبخرة وليست شجرة الحياة ، حيث توجد مشاهد آشورية جمعت بين المبخرة والموسيقى (صورة رقم ٧٧ و٧٨ و٩٤) وان الخطوط الموجودة في الأعلى تمثل حسب رأينا ألسنة النار الخارجة من رأس المبخرة على غرار ما هو موجود في بعض المشاهد الآشورية أيضاً (صورة رقم ٩٤) . لقد أرّخ مالوان القبر الذي عثر فيه على هذا الأثر في زمن الملك الآشوري اسرحدون (٦٨١ - ٦٦٩ ق . م) .

354 — M.E.L. Mallowan, Nimrud and its Remains, Vol. I, (1966) P. 115 fig. 58.



(شكل ٦٧)

ويرى شتاودر (٣٥٥) في الكنارات (شكل ٥٩ و٦١ و٦٦) أحسن نماذج للآلات المتطورة وآخر شكل لهذه الأنواع من الكنارات في العراق القديم . ويعزو شتاودر سبب تنوع الكنارات – فهناك كنارات متطورة وجيدة وأخرى بدائية – وتنوع طريقة العزف عليها إلى وجود أقوام مختلفة في الامبراطورية الآشورية، قام الآشوريون بنقلها من موطنها عند الاستيلاء عليها، وقد نقلت الشعوب المحتلة آلاتها الموسيقية الى بلاد آشور واستعملتها هناك . ان هذا القول صحيح من الناحية التاريخية ، ولكن ظهر لنا من استعراضنا للآلات الوترية الآشورية انها تعود في أصلها وطرق العزف عليها الى العصر البابلي القديم أي ان الآشوريين قد استعملوا وطوروا الآلات الموسيقية العراقية القديمة التي كانت معروفة ومستعملة في العراق في العصر البابلي القديم . اننا لم نجد في العصر الآشوري أية آلة موسيقية أجنبية تعود لشعوب الأقطار المغلوبة ليس لها ما يماثلها في العراق القديم . بل على العكس ان الآلات الموسيقية للشعوب التي استولى عليها الآشوريون هي بدائية وبسيطة كما اعترف بذلك شتادور ، بعكس الآلات الآشورية والبابلية الصميمة التي تدل

---

355 — W. Stauder, HLV, P. 55-56.

على التطور والرقي . وعلى هذا فإن الآلات الموسيقية العائدة للشعوب المغلوبة والتي دخلت في تبعية الحكم الآشوري - وأكثرهم من سكان الجبال الآريين — لم تكن جديدة بالنسبة للآشوريين ولم تؤثر بأي شكل من الأشكال على الآلات الموسيقية الآشورية .

العود (Lute) :

جاءتنا هذه الآلة ممثلة على منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الآشوري آشور ناصر بال الثاني[٣٥٦] (٨٨٣ — ٨٥٩ ق . م) . تحتوي هذه المنحوتة على مشهد كبير ، نشاهد فيه أسرى يقدمون إلى الملك المنتصر وهو يقف أمام مقصورته . وفوق الأسرى نشاهد عازفاً على العود وهو يسير ، وأمامه بعض الأشخاص يقومون بالرقص بعد أن تنكروا بزي الحيوان (صورة رقم ٨٧ و٨٨) . تحتوي آلة العود على صندوق صوتي صغير ومدور الشكل ويخرج منه عنق طويل تدلى من مقدمته ما يدل على الأوتار ، ويمسك العازف عوده بوضعية مائلة إلى الأعلى ، وهذه الطريقة في مسك العود كانت — كما رأينا سابقاً — هي السائدة في العراق خلال العصر الكشي .

آلات القرع والايقاع

الطبـــل :

ان مشاهد الطبل في الآثار الآشورية هي قليلة جداً ، أقدمها يعود إلى زمن الملك الآشوري آشور ناصر بال الثاني (٨٨٣ — ٨٥٩ ق . م) وقد عثر على الأثر الذي يحمل هذا الطبل في مدينة نمرود[٣٥٧] . أما مشاهد

356 — M.E.L. Mallowan, Nimrud and its Remains, Vol. I, fig. 44.
357 — Iraq XVI, 1-2.

الطبل الاخرى فإنها تعود إلى زمن الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ – ٦٢٦ ق . م) ، وهي :

١ – منحوتة جدارية عثر عليها في القصر الشمالي في نينوى [٣٥٨] ونقلت إلى المتحف البريطاني . ويشترك في مشهد هـذه المنحوتة التي تمثل احتفال الملك وشربه – مع زوجتـه – نخب انتصاره على ملك العيلاميين ، عازف على الجنـك وآخر على الطبل (صورة رقم ٧٧ و ٨٩) . لم يبق في هـذه المنحوتة سوى جزء من الطبل وكفى العازف فقط ، ويدل القسم المتبقى من الطبل على انه كان بشكل القمع تقريباً ، ضيق في النهاية السفلى . أما النهاية العليا فإنها أوسع وقد ثبت عليها الجلد كما يستدل على ذلك من الدوائر الأربعة –وهي تدل على المسامير – المرسومة بين إطارين رفيعين (صورة رقم ٨٩). يحمل العازف هذا الطبل على بطنه ويعزف عليه بكلتا الكفين .

٢ – منحوتة آشورية تعود لزمن الملك آشور بانيبال (٦٦٨–٦٢٦ ق.م) عثر عليها في نينوى [٣٥٩] . وفي هذه المنحوتة مجموعة من العـازفين على آلات موسيقية مختلفة من ضمنهم عازف على طبل وهو الشخص الثاني من الأخير (صورة رقم ٧٩) . وشكل هذا الطبل اسطواني وهو صغير الحجم وحمله العازف على بطنه ويقرع عليه بكلتا الكفين (شكل ٦٨) . ويعتقد شتاودر [٣٦٠] ان هذا الطبل يحتوي على

---

٣٥٨ – انظر الهامش رقم ٣٤٣ .

٣٥٩ – انظر الهامش رقم ٣٤٤ .

360 — W. Stauder, MGG, P. 1744.

جلد من الجانبين ، أما (بين)[٣٦١] فيعتقد باحتواء هـــذا الطبل على جلد واحد فقط في الوجـــه العلوي منه حيث ان نحت الطبل يوحي بذلك .



(شكل ٦٨)

الدف المستدير :

ان الآثار الآشوريـة التي احتوت على مشاهد للعزف على الدف المستدير هي قليلة في الوقت الحاضر . ففي منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الآشوري سنحاريب (٧٠٤ — ٦٨١ ق . م) عثر عليهـا في نينوى[٣٦٢] مشهد يضم مجموعة من العازفين: أربعة منهم يعزفون على الجنك وواحد يعزف على الصنوج واثنان يقرعان على دف مستدير كبير (صورة رقم ٧٥) . يحمل العـازف الدف باليد اليسرى ويقرع عليه باليد اليمنى .

---

361 — F. Behn, MAFM, P. 28.

٣٦٢ — انظر الهامش رقم ٣٣٨ .

أما الأثر الثاني الذي يرينا العزف على الدف المستدير فهو منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ — ٦٢٦ ق . م) عثر عليها في نينوى (٣٦٣) ونقلت إلى متحف اللوفر بباريس . يشاهد المرء في هـــذه المنحوتة جوقة موسيقية تتألف من أربعة عازفين : اثنان يعزفان على الكنارة وعازف واحد على الصنوج اليدوية (جنجانات) وعازف واحـــد يقرع على دف مستدير مسكه بيده اليسرى (صورة رقم ٨٦ وشكل ٦٢) .

ان الدف الآشوري — استنـــاداً إلى ما هو موجود من آثار في الوقت الحاضر — هو أكبر حجماً من الدف البابلي وان العازف يمسكه أمـام صدره أثناء العزف . ويظهر ان الدف كان آلة موسيقية رئيسية في الجوقة الآشورية ويستعمل في السلم والحرب .

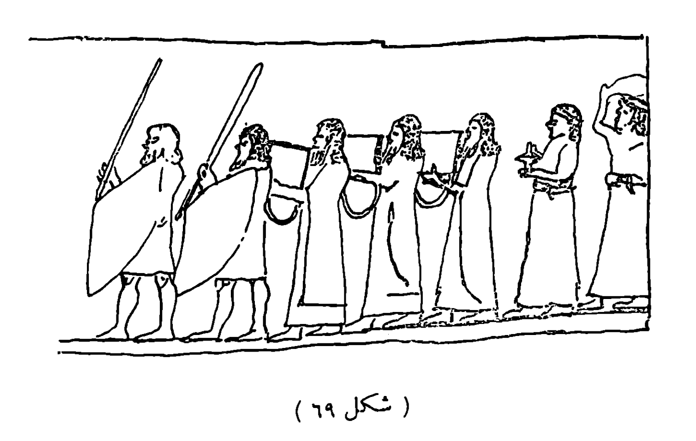
الدف المربع :

لم تظهر بعد آثار كافية لهذا الشكل من الدف في العراق القـديم ، وان الأثر الوحيد الذي نرى فيـــه الدف المربع هو المنحوتة الجدارية التي تعود للملك الآشوري سنحاريب (٧٠٤ — ٦٨١ ق . م) والتي عثر عليهـــا في نينوى ونقلت إلى متحف برلين (٣٦٤) . تحتوي هذه المنحوتة على عـــدد من الجنود ، وخلفهم ثلاثة أشخاص يحمل كل شخص منهم بيـــده جسماً مربع الشكل ، يتدلى من نهايتيه السفليتين شريط بهيئة قوس ، ويتبع هؤلاء الثلاثة شخص رابع يحمل بيديه الصنوج اليدوية ذات القبضة الطويلة (شكل ٦٩). ليس هناك ذكر لهذه المنحوتة من الناحية الموسيقية لا في كتب الآثار ولا في كتب تاريخ الموسيقى في الشرق القديم رغم انها معروضة في المتحف ومنشورة

٣٦٣— انظر الهامش رقم ٣٤٨ .

364 — R. Hamann, Geschichte der Kunst, Vol. II, P. 384, fig. 413.

في المجلات والكتب منذ سنة ١٩٣٩ . كما انه لم ينتبه أحد إلى ماهية الجسم الرباعي للأشخاص الثلاثة – الذين يسيرون خلف الجنود – ويقدم له تحديداً وتفسيراً . اننا نرى في هذا الجسم دفاً رباعيـــاً له نطاق يساعد العازف على تعليقه أو حمله عند الحاجة . لقد وضع كل شخص هـــذا الدف على ذراعه الأيسر واسنده بصدره من الخلف ، وبقت اليد اليمنى – وهي لا تشاهد في المنحوتة لأن الدف نفسه قـد حجبها – لاستعمالهـــا في القرع على الدف (شكل ٦١) . ومما يقوي ويرجح رأينا هـــذا – الذي نشرناه في مقال باللغة الألمانية (٣٦٥) – هو وجود عازف الصنوج اليـــدوية الذي يتبعهم ويشارك في العزف معهم . ومشاركة عازف الصنوج اليدوية مع عازفي الدف نجدها في منحوتة أخرى تعود للملك الآشوري سنحاريب (صورة رقم ٧٥) .



(شكل ٦٩)

365 — Subhi Anwar Rashid, ZANF, 1970.

الصنوج اليدوية (Cymbals) :

ان الصنوج اليدوية التي استعملها الآشوريون هي على نوعين :

الأول حيث تحتوي الصنوج فيه على قبضة صغيرة بشكل العروة تثبت في الوجه العلوي من كل صنج (صورة رقم ٨٦) . والنوع الثاني من الصنوج يحتوي على قبضة رفيعة طويلة تثبت في وسط الوجه العلوي من كل صنج يمسكها العازف عند القرع (صورة رقم ٩٠) . فالنوع الأول من الصنوج نراه في منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ – ٦٢٦ ق . م) حيث تضم جوقة عسكرية [٣٦٦] تعزف على آلات متنوعة من ضمنها الصنوج (صورة رقم ٨٦) .

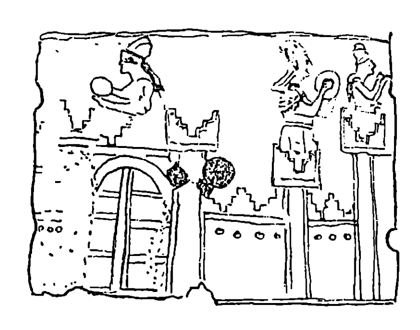
وعثر في نمرود (كالح) [٣٦٧] على قطع من علبة عملت من العاج ونقشت بمشهد قلعة أو حصن له باب كبير ، ويشاهد فوق السطح والأبراج نسوة يقرعن الصنوج الواحدة بالأخرى (شكل ٧٠ ب) ، وتقرع احداهن – كما نرى نحن – على الدف المستدير استناداً إلى وضعية اليدين . وتقف عازفة الدف هذه في الجزء الموجود فوق الباب الكبيرة ذات النهاية المقوسة (شكل ٧٠ ب) . ويقف في أمام هذا الحصن ملك بعدته وسلاحه (شكل ٧٠ أ) . ويرى مالوان [٣٦٨] ان هذا الملك اما أن يكون في حالة الرحيل عن البلد أو ان يكون قد عاد منتصراً وان النسوة يعزفن على الآلات المذكورة لهذه المناسبة أو تلك . أما تاريخ هذا الأثر فقد حدده مالوان ببداية حكم شلمنصر الثالث (٨٥٩ – ٨٢٤ ق . م) .

---

٣٦٦ – انظر الهامش رقم ٣٤٨ .

367 — M.E.L. Mallowan, Nimrud and its Remains, Vol. I, P. 194, fig. 132.

368 — M.E.L. Mallowan, Nimrud and its Remains, Vol. I, P. 195.




(شكل ٧٠)

أما النوع الثاني من الصنوج أي الذي يحوي على قبضـــة رفيعة طويلة فنشاهده على ثلاث منحوتات آشورية من القرن السابع قبل الميـــلاد . ففي المنحوتة التي تعود لزمن الملك الآشوري سنحاريب (٧٠٤ — ٦٨١ ق ٠ م) والتي عثر عليها في نينوى [٣٦٩] نشاهد فرقة موسيقية تتألف من عازفين على الجنك وعازفين على الدف المستدير وبينهما عازف على الصنوج (جنجانات) وقد مسكها بصورة مائلة عند الحافة أي ليس عند القبضة الوسطية الطويلة للدلالة على الاستراحـــة وعدم العزف ، إذ ان اخراج الصوت يتطلب قرع الصنوج الواحدة بالأخرى وهذا لا يتم إلا بعد مسك كل صنج عنـد القبضة بواسطة يد العازف وقرع الواحدة بالأخرى (صورة رقم ٧٥) .

ونفس النوع من الصنوج نشاهـده في منحوتة تعود لزمن الملك الآشوري سنحاريب (٧٠٤ — ٦٨١ ق ٠ م) موجودة في متحف برلـين [٣٧٠] حيث

٣٦٩— انظر الهامش رقم ٣٣٨ .

٣٧٠— انظر الهامش رقم ٣٦٤ .

يسير عازف الصنوج خلف ثلاثـة عازفين على الدف المربع (شكل ٦٩) . وفي هذا الأثر نشاهد العازف وقد مسك كل صنج بيد عند القبضة الرفيعـة الطويلة . ونجد هذه الطريقة من مسك الصنوج اليدوية (جنجانات) أي من القبضة الطويلة الرفيعة في منحوتة آشورية أخرى تعود للقرن السابع قبل الميلاد (صورة رقم ٩٠) .

الآلات الهوائية

المزمـــار :

نجد مشاهد العزف على المزمار ممثلة على الآ ثار التالية :

١ – كسرة فخار مزججة عثر عليها في آشور[٣٧١] عليهـــا بقايا مشهد ديني يتألف من مبخرة تقترب منها يد انسان ثم منضدة قرابين ويلي ذلك وردة أو مروحة نخيلية فوقهـــا قرص الشمس الطائر وبالقرب منه بقـــايا يدين تمسك المزمار المزدوج ثم يلي ذلك القسم العلوي من شخص مع يده اليسرى التي ربما يقرع بهـــا الطبل (صورة رقم ٩٤) . واستناداً إلى زي الشخص الأخير نؤرخ هذا الأثر في القرن التاسع قبل الميلاد .

٢ – منحوتة جدارية تعود لزمن الملك آشور بانيبال عثر عليهـــا في نينوى[٣٧٢] ويحتوي مشهدها الموسيقي على ثلاثـة عازفين : الأول والذي يقابله شخصان آخران وجهاً لوجـه يعزف على الكنـــارة .

---

371 — W. Andrae, Farbige Keramik aus Assur.

٣٧٢ – انظر الهامش رقم ٣٤١ .

والثاني يعزف على الجنك والثالث الذي لم تظهر منه في الصورة سوى اليدين اللتين مسكتا بالمزمار المزدوج (صورة رقم ٨٠) .

٣ – منحوتة جدارية تعود لزمن الملك آشور بانيبال (٦٦٨–٦٢٦ ق.م) عثر عليها في نينوى(٣٧٣) ، ويمثل مشهد أحد أفاريزها مجموعة من العازفين على آلات موسيقية مختلفة يتقدمهم عازف على الجنك ثم يليه عازفان واحد يعزف على الجنك المحمول بصورة أفقية والآخر الذي على يمينه يعزف على المزمار (صورة رقم ٧٩) .

٤ – منحوتة آشورية – نؤرخها في زمن الملك آشور بانيبال (٦٦٨ – ٦٢٦ ق . م) استناداً إلى شكل القلادة – عليها عازف يعزف على المزمار المزدوج الذي ظهرت عليه بعض الثقوب (صورة رقم ٩١) .

٥ – دلاية ذات سلسلة ذهبية عثر عليها في قبر أميرة آشورية في نمرود ، سبق وان ذكرناها في نهاية الكلام حول الكنارة الآشورية(٣٧٤) . يحتوي مشهد هذه الدلاية – حسب رأينا – على عزف ثنائي يشترك فيه عازف على المزمار وعازف آخر على الكنارة التي تأبطها تحت كتفه الأيسر (شكل ٦٧) .

٦ – ختم منبسط عثر عليه في نمرود (كالح) ويعود زمنه إلى سنة ٦٤١ ق . م . نقش عليه مشهد لحيوانين يعزف كل واحد منهما على المزمار(٣٧٥) (شكل ٧١) .

٣٧٣– انظر الهامش رقم ٣٤٤ .

٣٧٤– انظر الهامش رقم ٣٥٤ .

375 — M.E.L. Mallowan, Nimrud and its Remains, Vol. I, P. 199 Nr. 14.



(شكل ٧١)

البـــوق :

هنالك منحوتة جدارية تعود لزمن الملك سنحاريب (٧٠٤-٦٨١ ق. م) عثر عليها في نينوى ، ويمثل مشهدها عملية لنقل الثور المجنح وقد وقف على الكتلة الحجرية التي تمثل الثور المجنح أربعة أشخاص يشرفون على عملية النقل ويعطون الأوامر والتعليمات . ومن ضمن هؤلاء المراقبين الأربعة شخص ينفخ في بوق طويل دقيق (صورة رقم ٩٢ و٩٣) . لقد سبق وان قلنا ان القرن والبوق يستعملان لتكبير الصوت والنداء ولاعطاء الإشارات والتنبيه .

خلاصة :

ان ندرة الآثار العائـــدة إلى العصر الآشوري القديم والعصر الآشوري الوسيط جعلت معلوماتنا عن الآلات الموسيقية الآشورية تعتمد على آثار العصر الآشوري الحديث وبالدرجة الأولى الآثار العـائدة إلى الملوك، آشور ناصر بال الثـــاني (٨٨٣ – ٨٥٩ ق . م) وسنحاريب (٧٠٤ – ٦٨١ ق . م) وآشور بانيبال (٦٦٨ – ٦٢٦ ق . م) .

أما الآلات الموسيقية الآشورية فهي :

١ – الجنك .

٢ – الكنارة .
٣ – العود .
٤ . الطبل .
٥ – الصنوج .
٦ – المزمار .
٧ – البوق .
٨ – الدف المستدير والمربع

وأغلب هـــذه الآلات الموسيقية كانت مستعملة في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠) ما عدا الدف المربع والطبل الاسطواني الصغير والطبل الشبيه بالقمع والصنوج ذات القبضة الطويلة الرفيعة ، حيث نجدها – استناداً إلى الآثار المعروفة والمنشورة في الوقت الحـــاضر – في العصر الآشوري الحديث فقط . ان آلة الجنك الآشورية تشبه تمامـــاً آلة الجنك التي كانت سائدة في العراق خلال العصر البابلي القديم وذلك من حيث الشكل والوضعية أثناء العزف – أفقية وعامودية أو رأسية – وطريقـــة العزف أي استعمال العازف للمضرب أو بدونه أي بواسطة الأصابع مباشرة . أمـــا الفروق بين الآلتين في العصر البابلي القديم والعصر الآشوري الحديث فهي ان عدد أوتار الجنك البابليـــة هو أقل من أوتار الجنك الآشورية التي أصبحت الجنك العامودية منها تحتوي على ١٥ – ٢٢ وتراً والجنك الأفقية تحتوي على ٨ – ١٢ وتراً .هذا وان الساق الحامل للأوتار في الجنك الاشورية أصبح ينتهي بشكل يمثل كف الانسان بعد ان كانت نهاية الساق الحامل للأوتار تشبه رأس المسمار في العصر البابلي القديم . ولقد ظهر هذا الشكل الشبيه برأس المسمار في نهاية الساق الحامل للأوتار الجنك منـــذ عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ – ٢٣٥٠ ق . م) وظل مستعملاً لغاية العصر البـــابلي القديم (١٩٥٠ – ١٥٣٠ ق . م) ، وبعـــد ذلك تحول الشكل في العصر الاشوري الحديث

(٩١١ — ٦١٢ ق . م) إلى ما يشبه كف الانسان . ومن الفروق الصغيرة بين مضرب العصر البابلي القديم ومضرب العصر الاشوري الحديث هو أن الثاني أطول من الأول .

أما بالنسبة للكنارة في العصر الآشوري الحديث فقد جاءتنا منها عدة أشكال تعود في أصلها إلى الكنارات التي كانت معروفة في العصر البابلي القديم . فهناك كنارة ذات صندوق صوتي صغير ويخرج منه بصورة مائلة ساقان جانبيان فيهما تقوس أو تحدب عند نقطة الاتصال بالساق الحامل للأوتار الذي أصبح هو الآخر بشكل قوس (صورة رقم ٨٠ و٨١) . وهناك كنارات صغيرة يسير الساقان الجانبيان فيها بصورة متوازية وصندوقها الصوتي صغير (صورة رقم ٨٣ وشكل ٦٤ و٦٥) . كما توجد كنارة ذات صندوق صوتي مستطيل وساقاها الجانبيان مستقيمان ويسيران من الصندوق الصوتي إلى الساق الحامل للأوتار بصورة مائلة تزداد اتساعاً في الأعلى (شكل ٦٦) ، ويمسك العازف هذه الأنواع المختلفة من الكنارات اما بصورة أفقية أو بصورة مائلة ، ويكون العزف عليها اما بواسطة المضرب أو بدونه أي بالأصابع مباشرة .

والمشهد الوحيد لآلة العود ذي العنق الطويل والذي يعود لزمن الملك الآشوري آشور ناصر بال الثاني (٨٨٣ — ٨٥٩ ق . م) يدل على عدم حدوث أي تغيير أو تطوير في العود عما كان عليه في العصور الماضية ، حتى أن طريقة مسكه ظلت كما كانت عليه في العصر الكشي أي أن العنق الطويل يتجه بصورة مائلة إلى الأعلى والصندوق الصوتي الصغير المدور يكون عند الجانب الأيمن من العازف (صورة رقم ٨٧ و٨٨) .

لقد تنوعت آلات القرع والايقاع في العصر الآشوري الحديث فبالنسبة

للصنوج نشاهد ظهور نوع لم يكن معروفاً في العصور الماضية وهو الذي يحتوي على قبضة طويلة رفيعة (صورة رقم ٩٠) .

كما وظل مستعملاً النوع القديم من الصنوج الذي ظهر لأول مرة في زمن مؤسس سلالة أور الثالثة الملك أورنامو حوالي (٢٠٥٠ - ٢٠٣٢ ق . م) واستعمل أيضاً في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق . م) .

أما بالنسبة للطبول فلم يظهر أثر آشوري بعد يرينا الطبل المدور الكبير ، ولكن ظهر في العصر الآشوري الحديث نوعان من الطبول : طبل بشكل القمع ، جهته العلوية فقط مغطاة بالجلد (صورة رقم ٨٩) ، وطبل اسطواني منتظم تحتوي قاعدته العليا والسفلى على الجلد الذي ثبت بواسطة المسامير (شكل ٦٨) . وفي العصر الآشوري الحديث ظهر الدف المربع (شكل٦٩) لأول مرة وازداد حجم الدف المستدير عما كان عليه في الأدوار الماضية.

ومن الأمور المهمة بالنسبة للحياة الموسيقية في العراق القديم هي أن أول استعمال للآلات الموسيقية في الحروب والمعارك كان في العصر الآشوري الحديث ، حيث شاهدنا في منحوتة الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق.م) أربعة عازفين يثيرون حماس الجيش بألحانهم (صورة رقم ٨٦ وشكل ٦٢).

ان أول ظهور للفرقة أو الجوقة الموسيقية كان في العصر الآشوري الحديث ، حيث ظهر في مشهد واحد مجموعة من العازفين على آلات موسيقية مختلفة بينما لا نرى في العصور الماضية في العراق القديم إلا عزفاً منفرداً أو عزفاً ثنائياً .

هذا وان المناسبات التي استخدمت فيها الموسيقى قد تعددت فبالاضافة الى المناسبات الدينية نرى استخدام الموسيقى في الاحتفال بانتصار الملك على عدوه أو استخدامها أثناء الحرب أو في أوقات الاستراحة والفراغ .

ان الآلات الموسيقية العائدة للشعوب والأقوام المغلوبة والتي دخلت في تبعية الحكم الآشوري ونقلت من مناطقها الى مناطق أخرى من بلاد آشور – وأكثرهم كانوا من غير الساميين ، بل من سكان الجبال الآريين – لم تكن جديدة بالنسبة للآشوريين ولم تؤثر بأي شكل من الأشكال على الآلات الموسيقية الاشورية التي كانت على مستوى أرفع من الرقي والتقدم الفني والتكنيكي .

جدول زمني رقم (٨)

العصر	التسلسل الزمني القصير
العصر الآشوري القديم :	
ايلوشوما	حوالي (١٨٦٠ ق. م.)
ايريشوم الأول	حوالي (١٨٣٠ ق. م.)
ايكونوم	حوالي (١٧٩٠ ق. م.)
سرجون الأول	حوالي (١٧٨٥ ق. م.)
بوزور آشور الثاني	حوالي (١٧٧٥ ق. م.)
نرام سن	حوالي (١٧٦٥ ق. م.)
ايرشوم الثاني	حوالي (١٧٥٠– ؟ ق. م.)
شمشي ادد الأول	حوالي (١٧٤٩ – ١٧١٧ ق. م.)
اشمدا كان الأول	حوالي (١٧١٦ – ١٦٧٧ ق. م.)
آشور دوكول	حوالي (١٦٧٦ – ١٦٧١ ق. م.)
بلباني	حوالي (١٦٦٩ – ١٦٦٠ ق. م.)
ليباي	حوالي (١٦٥٩ – ١٦٤٣ ق. م.)
شوما ادد الأول	حوالي (١٦٤٢ – ١٦٣١ ق. م.)
ليتارسن	حوالي (١٦٣٠ – ١٦١٩ ق. م.)
بازي	حوالي (١٦١٨ – ١٥٩١ ق. م.)
اوللاي	حوالي (١٥٩٠ – ١٥٨٥ ق. م.)
شونينا	حوالي (١٥٨٤ – ١٥٧١ ق. م.)
شرما ادد الثاني	حوالي (١٥٧٠ – ١٥٦٨ ق. م.)

جدول زمني رقم (٨أ)

العصر	التسلسل الزمني القصير
العصر الآشوري القديم :	
اريشوم الثالث	حوالي (١٥٦٧ – ١٥٥٥ ق. م.)
شمشي ادد الثاني	حوالي (١٥٥٤ – ١٥٤٩ ق. م)
اشمدا كان الثاني	حوالي (١٥٤٨ – ١٥٣٣ ق. م.)
شمشي ادد الثالث	حوالي (١٥٣٢ – ١٥١٧ ق. م.)
آشور نيراري الأول	حوالي (١٥١٦ – ١٤٩١ ق. م.)
بوزور آشور الثالث	حوالي (١٤٩٠ – ١٤٧٧ ق. م.)
انليل ناصر الأول	حوالي (١٤٧٦ – ١٤٦٤ ق. م.)
نور ايلي	حوالي (١٤٦٣ – ١٤٥٢ ق. م.)
آشور شادوني	حوالي (١٤٥١ ق. م.)
آشور رابي الأول آشور نادن آخي الأول	حوالي (١٤٥٠ – ١٤٣١ ق. م.)
انليل ناصر الثاني	حوالي (١٤٣٠ – ١٤٢٥ ق. م.)
آشور نيراري الثاني	حوالي (١٤٢٤ – ١٤١٨ ق. م.)
آشور بلنيشو	حوالي (١٤١٧ – ١٤٠٩ ق. م.)
آشور ريمنششو	حوالي (١٤٠٨ – ١٤٠١ ق. م.)
آشور نادن آخي الثاني	حوالي (١٤٠٠ – ١٣٩١ ق. م.)
اريبا ادد الأول	حوالي (١٤٩٠ – ١٣٦٤ ق. م.)

جدول زمني رقم (٩)

العصر	التسلسل الزمني القصير
العصر الآشوري الوسيط :	
آشور أوبالط	حوالي (١٣٦٣ – ١٣٢٨ ق. م.)
انليل نراري	حوالي (١٣٢٧ – ١٣١٨ ق. م.)
اريكدن ايلو	حوالي (١٣١٧ - ١٣٠٦ ق. م.)
ادد نيراري الأول	حوالي (١٣٠٥ – ١٢٧٤ ق. م.)
شلمناصر الأول	حوالي (١٢٧٣ – ١٢٤٤ ق. م.)
توكلتي ينورتا الأول	حوالي (١٢٤٣ – ١٢٠٧ ق. م.)
آشور نادن ابلي	حوالي (١٢٠٦ – ١٢٠٣ ق. م.)
آشور نيراري الثالث	حوالي (١٢٠٢ – ١١٩٧ ق. م.)
انليل كودور اوصر	حوالي (١١٩٦ – ١١٩٢ ق. م.)
نينورتا ابال اكور	حوالي (١١٩١ – ١١٧٩ ق. م.)
آشور دان الأول	حوالي (١١٧٨ – ١١٣٣ ق. م.)
نينورتاتو كلتي آشور	حوالي (١١٣٢ ق. م.)
آشور رش ايشي	حوالي (١١٣٠ – ١١١٣ ق. م.)
تكلات بيصر الأول	حوالي (١١١٢ – ١٠٧٤ ق. م.)
اشارد ابال اكور	حوالي (١٠٧٣ – ١٠٧٢ ق. م.)
آشور بل كالا	حوالي (١٠٧١ – ١٠٥٤ ق. م.)
ايريبا ادد الثاني	حوالي (١٠٥٣ – ١٠٥٢ ق. م.)
شمشي ادد الرابع	حوالي (١٠٥١ – ١٠٤٨ ق. م.)
آشور ناصر بال الأول	حوالي (١٠٤٧ – ١٠٢٩ ق. م.)
شلمناصر الثاني	حوالي (١٠٢٨ – ١٠١٧ ق. م.)
آشور نيراري الرابع	حوالي (١٠١٦ – ١٠١١ ق. م.)

جدول زمني رقم (١٠)

العصر	التسلسل الزمني القصير
العصر الآشوري الحديث :	
آشورابي الثاني	حوالي (١٠١٠ – ٩٧٠ ق. م.)
آشور رش ايشي الثاني	حوالي (٩٦٩ – ٩٦٥ ق. م.)
تكلات بيلسر الثاني	حوالي (٩٦٤ – ٩٣٣ ق. م.)
آشور دان الثاني	حوالي (٩٣٢ – ٩١٠ ق. م.)
ادد نيراري الثاني	حوالي (٩٠٩ – ٨٨٩ ق. م.)
توكلتي نينورتا الثاني	حوالى (٨٨٨ – ٨٨٤ ق. م.)
آشور ناصر بال الثاني	حوالي (٨٨٣ – ٨٥٩ ق. م.)
شلمناصر الثالث	حوالي (٨٥٨ – ٨٢٤ ق. م.)
شمشي ادد الخامس	حوالي (٨٢٣ – ٨١٠ ق. م.)
ادد نيرراي الثالث	حوالي (٨٠٩ – ٧٨٢ ق. م.)
شلمناصر الرابع	حوالي (٧٨١ – ٧٧٢ ق. م.)
آشور دان الثالث	حوالي (٧٧١ – ٧٥٤ ق. م.)
آشور نيراري الخامس	حوالي (٧٥٣ – ٧٤٦ ق. م.)
تكلات بيلصر الثالث	حوالي (٧٤٥ – ٧٢٧ ق. م.)

تابع جدول رقم (١٠)

شلمناصر الخامس	حوالي (٧٢٦ — ٧٢٢ ق. م.)
سرجون (شاروكين الثاني)	حوالي (٧٢١ — ٧٠٥ ق. م.)
سنحاريب	حوالي (٧٠٤ — ٦٨١ ق. م.)
آسرحدون	حوالي (٦٨٠ — ٦٦٩ ق. م.)
آشور بانيبال	حوالي (٦٦٨ — ٦٢٦ ق. م.)
آشور اتلي ايلاني	حوالي (٦٢٥ — ٦٢١ ق. م.)
سن شاريشكون	حوالي (٦٢٠ — ٦١٢ ق. م.)
آشور أوبالط الثاني	حوالي (٦١١ — ٦٠٦ ق. م.)

□ الفصل التــاسع

الآلات الموسيقية في العصر البابلي الحديث

(١٠٠٠ – ٥٣٩ ق . م)

لا يجد القاريء أيّ شرح أو وصف للآلات الموسيقيــة التي استعملت في العصر البابلي الحديث (٣٧٦) في الأبحاث والكتب الباحثة في موضوع الآلات الموسيقية في الشرق القديم ، وكل ما يجده فيها ذكر ما ورد في التوراة (٣٧٧)

٣٧٦– ان اصطلاح « العصر البابلي الحديث » و « العصر البـــابلي الأخير » مستعمل من قبل كل من علماء الآثار وعلمـــاء اللغات المسمارية . فبالنسبة لعالم الكتابات المسمارية المشهور الأستاذ « فون زودن Von Soden » يضم العصر البابلي الحديث الزمن من حوالي ١٠٠٠ لغاية ٦٢٥ ق . م . وأما العصر البابلي الأخير فإنه يبـــدأ بعد سنة ٦٢٥ ق . م ويشمل لغات الكلدانيين ، الفرس ، السلوقيين والفرثيين ، انظر :

W. Von Soden. Akkadische Grammatik. P. 3.

واستعملت الاصطلاحين المذكورين أعـــلاه الباحثة الآثارية « ايفا شترومنجر Eva Strommenger » انظر :

E. Strommenger, Fünf, Jahrtausende Mesopotamien P. 40; Baghdader Mitteilungen 3, P. 159, 5.

٣٧٧– انظر الفصل الثالث من كتاب دانيال في التوراة .

من الآلات الموسيقية المختلفة التي كانت تضمها أوركسترا الملك الكلداني نبوخذ نصر (٦٠٤ – ٥٦٢ ق . م) ، والسبب في هذا يعود إلى :

أ – ندرة الآثار العائدة إلى هذا العصر والتي تحتوي على مشاهد للآلات الموسيقية .

ب– ان الذين كتبوا في هذه المواضيع هم ليسوا من الآثاريين وعلى هذا فإنه ليس بامكانهم ان يعرفوا ويلموا بجميع القطع الأثرية التي لها علاقة بالحياة الموسيقية في مختلف عصور تاريخ العراق القديم . وها نحن نبدأ بتقديم ما يمكن تقديمه في الوقت الحاضر من معلومات حول الآلات الموسيقية في العصر البابلي الحديث (١٠٠٠ – ٥٣٩ ق . م) .

الآلات الوترية

الجنك (harp) :

يوجد في المتحف العراقي القسم الأعلى من دمية طينية عثرت عليها البعثة الأمريكية في نفر[٣٧٨] في المنطقة التي أسمتها البعثة باسم (حي الكتاب). تمثل بقايا هذه الدمية امرأة تحمل على جانبها الأيسر آلة الجنك وقد وضعت المرأة كلتا اليدين على قسم من الساق الحامل للأوتار الذي ظهر في الصورة بهيئة دائرية (صورة رقم ٩٦) هذا ويتضح من الصورة وجود بضعة أوتار عملت بشكل خطوط متوازية ورأسية نزلت من الأعلى حتى نقطة وضع اليدين قرب النهاية القرصية للساق الحامل للأوتار (صورة رقم ٩٦) . ان المنقبين الذين نشروا هذا الأثر لم يذكروا شيئاً – في كتابهم المذكور في

---

378 — D.E. McCown and R.C. Haines, Nippur I (OIP LXXVII), Pl. 126, Nr. 1.

الهامش ٣٧٨ – عن تاريخه ، سوى اننا نجد في الشرح المقابل للصورة ان هذا الأثر قد عثر عليه في الطبقة الأولى (= حي الكتاب)[٣٧٩]، وهذه الطبقة تعود – حسب ما توصل إليه المنقبون في نفر – إلى عصر ايسن – لارسا[٣٨٠] .

ونحن لا نعتقد بأن هذه الدمية الطينية تعود إلى عصر ايسن ـ لارسا (١٩٥٠ – ١٨٣٠ ق . م) بل اننا نؤرخها في العصر البابلي الحديث (١٠٠٠ – ٥٣٩ ق . م) وذلك بالاستناد إلى تسريحة الشعر وقسمات الوجه . ان تسريحة شعر المرأة في هذا الأثر تختلف كل الاختلاف عما هو سائد من تسريحات في عصر ايسن ـ لارسا وعصر سلالة بابل الأولى وإنما أقرب إلى تسريحات شعر الدمى الطينية[٣٨١] العائدة إلى العصر البابلي الحديث .

الكنارة (Lyre) :

أظهرت تنقيبات البعثة الأمريكية التي تمت قبل الحرب العالمية الثانية ختماً منبسطاً[٣٨٢] في نفر ، عثر عليه في أحد القبور في سنة ١٨٩١ . يحتوي مشهد هذا الختم على شخص جالس على كرسي ويمسك بيده وبصورة مائلة آلة وترية هي الكنارة ، ويقابل العازف شخص جالس على الأرض وهو

---

379 — D.E. McCown and R.C. Haines, Nippur I, Pl. 126, Nr. 1.

380 — D.E. McCown and R.C. Haines, Nippur I, P. 54, 77.

٣٨١ – انظر الدمى الطينية المنشورة في اللوحة ١٤ من كتاب :
Ch. Ziegler, Die Terrakotten von Warka.

382 — L. Legrain, The Culture of the Babylonians from their Seals in the Collections of the Museum, P. 311, Pl. XXXII, Nr. 627.

يصفق بكلتا اليدين ، ويعلو ما بين رأس العازف والكنـــارة هلال (صورة رقم ٩٥) .

ويشاهد في الساق العلوي الحامل للأوتار أربع نقاط للدلالة على المسامير التي تشد عليها الأوتار التي كان عددها – طبقاً لعدد المسامير – أربعة أوتار، إلا أن الفنان اكتفى – بسبب ضيق المكان – بنقش وترين . يلاحظ ان الساقين الجانبيين قد عملا بشكل مستقيم وبصورة مائلة بحيث ان المسافة بينهما عند نقطة اتصالها بالساق الحامل للأوتار هي أكبر من المسافة عند اتصالها بالصندوق الصوتي . ان قياس هذا الختم المنبسط هو ١،٦ × ١،٣ سم لهـذا فلا يمكن أن تتضح في النقش الذي يحمله طريقة العزف على الكنارة أي فيما لو كانت بالمضرب أم بدونه .

آلات القرع والايقاع

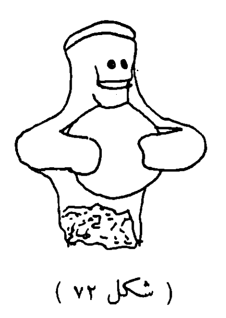
الدف المستدير :

ان دمى الطين العائدة إلى العصر البابلي الحديث والتي تمثل عازفات على الدف المستدير هي قليلة جداً بالنسبة لمثيلاتها في العصر البابلي القديم ، أو حتى بالنسبة للدمى التي تمثل مواضيع أخرى من نفس العصر . ففي الوركاء[٣٨٣] عثر على دمية طينية لامرأة واقفة ، رأسها مفقود وهي تمسك أمام صدرها بدف مستدير (صورة رقم ٩٧) . ويتضح من هذه الدمية ان المرأة قد مسكت الدف بكفها الأيسر واستعملت أصابع اليد اليمنى في العزف . وهذه الطريقة في مسك الدف المستدير كانت معروفة في العراق القديم منذ العصر السومري الحديث (٢١٠٠ – ١٩٥٠ ق . م) .

---

383 — Ch. Ziegler, T.W. P. 76, 170, Pl. 17, Nr. 256.

ومن مدينة الوركاء أيضاً جاءتنا دمية طينية أخرى تمثل قرداً [٣٨٤] يقرع على الدف المستدير الذي مسكه امام صدره . لقـــد أرخت تسيجلر [٣٨٥] هذه الدمية في العصر البابلي الحديث استناداً إلى المعثر ، إذ عثر على هــذه الدمية في ردم البيوت العائدة إلى العصر البابلي الحديث .



(شكل ٧٢)

والدمية (صورة رقم ٩٨) قد أرختها (بارليه) — في الصفحـة ٤٠٢ من كتابها — في العصر الهلنستي . أما نحن فإننا نؤرخ هذه الدمية في العصر البابلي الحديث استناداً الى تسريحة الشعر حيث انهـا تختلف عن التسريحات المألوفة في العصر الهلنستي .

أوركسترا نبوخذ نصر :

جاء في العهد القديم ما يلي : نبوخذ نصر الملك صنع تمثالاً من ذهب طوله ستون ذراعاً وعرضه ست أذرع ونصبه في بقعة دورا في ولاية بابل ثم أرسل

---

384 — Ch. Ziegler, Pl. 22, Nr. 324.

385 — Ch. Ziegler, TW, P. 174.

نبوخذ نصر الملك ليجمع المرازبة والشحن والولاة والقضاة والخزنة والفقهاء والمغنين وكل حكام الولايات ليأتوا لتدشين التمثال الذي نصبه نبوخذ نصر الملك . حينئذ اجتمع المرازبة والولاة والقضاة والخزنة والفقهاء والمغنون وكل حكام الولايات لتدشين التمثال الذي نصبه نبوخذ نصر الملك ووقفوا أمام التمثال الذي نصبه نبوخذ نصر ونادى مناد بشدة قد أمرتم أيها الشعوب والأمم والألسنة عندما تسمعون صوت القرن والناي والعود والرباب والسنطير وكل أنواع العزف أن تخروا وتسجدوا لتمثال الذهب الذي نصبه نبوخذ نصر الملك ومن لا يخر ويسجد ففي تلك الساعة يلقى في وسط أتون نار متقدة . لأجل ذلك وقتما سمع كل الشعوب صوت القرن والناي والعود والرباب والسنطير وكل أنواع العزف خر كل الشعوب والأمم والألسنة وسجدوا لتمثال الذهب الذي نصبه نبوخذ نصر . لأجل ذلك تقدم حينئذ رجال كلدانيون واشتكوا على اليهود . أجابوا وقالوا للملك نبوخذ نصر أيها الملك عش إلى الأبد . أنت أيها الملك أصدرت أمراً بأن كل انسان يسمع صوت القرن والناي والعود والرباب والسنطير والمزمار وكل أنواع العزف يخر ويسجد لتمثال الذهب . ومن لا يخر ويسجد فإنه يلقى في وسط أتون نار متقدة . يوجد رجال يهود الذين وكلتهم على أعمال ولاية بابل شدوخ وميشخ وعبد نغو . هؤلاء الرجال لم يجعلوا لك أيها الملك اعتبار آلهتك لا يعبدون ولتمثال الذهب الذي نصبت لا يسجدون . حينئذ أمر نبوخذ نصر بغضب وغيظ باحضار شدوخ وميشخ وعبد نغو . فأتوا بهؤلاء الرجال قدام الملك . فأجاب نبوخذ نصر وقال لهم تعمدوا يا شدوخ وميشخ وعبد نغو ، لا تعبدون آلهتي ولا تسجدون لتمثال الذهب الذي نصبت . فإن كنتم الآن مستعدين عندما تسمعون صوت القرن والناي والعود والرباب والسنطير والمزمار وكل أنواع العزف إلى أن تخروا وتسجدوا للتمثال الذي عملته . وان

لم تسجدوا ففي تلك الساعة تلقون في وسط أتون النــار المتقدة ..: [٣٨٦] .

ان أسماء الآلات الموسيقية التي استعملها النص الأصلي هي : Karma , mashrohitha, Kathros, Sabka, Psauterin, Sumponyah, ومـــن الواضح ان بعض هذه الكلمات سامية الأصل والبعض الآخر اغريقية الأصل اختلف مترجمو العهد القديم إلى اللغة الانـكليزية في ترجمة هـــذه الكلمات وذكروا الكلمات التالية [٣٨٧] :

1. trumpe, pipe, harpe, sambuke, samphony ;
2. Cornet, trumpet, harpe, sackebut. psalterie, dulcimer :
3. Cornet, flute, harp, sackbut, Psaltery, dulcimer ;
4. Cornet, flute, harp, sackbut, psaltery, dulcimer (or bagpipe).

أما جالبن [٣٨٨] فقد ترجم كلمات الآلات الموسيقيــة الواردة في الفقرة المقتبسة من العهد القديم بما يلي :

« at what time ye hear the sound of the trumpet, flute, lyre, rote, psaltery and the full consort, even of all kinds of music »

وبخصوص الترجمة العربية نود أن نقول ان كلماتهـــا الموسيقية تختلف عن الكلمات الانـكليزية المذكورة أعلاه ، وانها تنطبق تماماً على تسميات الآلات الموسيقية العربية في الوقت الحـــاضر ، إذ استعمل المترجم العربي كلمات الآلات الموسيقية التي يعرفها والمستعملة في عصره . وعلى الرغم من اختلاف الكلمات التي قدمت في اللغات الحديثـــة كمقابل لكلمات الآلات الموسيقية

٣٨٦- الكتاب المقـــدس ، بيروت ١٩٦١ ، سفر دانيال ، الاصحاح الثـــالث ص ٨٥٩ - ٨٦٠ .

387 — F.W. Calpin, MS, P. 67.

388 — F.W. Calpin, MS, P. 69.

الواردة في النص الأصلي القديم من الكتاب المقدس (العهـــد القديم ، سفر دانيال) إلا أن ذلك لا يمنع من الاعتقـــاد بتعدد واختلاف الآلات الوترية والهوائية المستعملة آنذاك . وان هـــذا الاعتقاد تدعمه القطع الأثرية التي ذكرناها أعلاه .

من المعروف ان العهد القديم قد كتب في عهـد متأخر عن عصر نبوخذ نصر بدليل وجود كلمات فارسية واغريقية فيـــه ، ولكن ذلك لا يمنع من وجود الآلات المذكورة في عصر نبوخـــذ نصر (٦٠٤ – ٥٦٢ ق . م) خاصة بعد أن نعلم ان نفس هذه الآلات قد استعملت أيضاً في العصر الهلنستي (٣١٢ ق . م – ٢٢٦ ب . م) وهي لا تختلف عن الآلات الموسيقية التي استعملها الآشوريون والبابليون (١٩٥٠ – ٦١٢ ق.م) .

إن الفقرة التي اقتبسناها من سفر دانيال أعلاه تقدم لنا مجالاً من المجالات التي كانت تستخدم فيهـا الآلات الموسيقية في العصر البابلي الحديث ، وهي مناسبة تدشين التمثال الذي ينصبه الملك ليسجد له الأفراد . هـــذا ونظراً لارتباط الموسيقى بالكثير من المناسبات الدينية في العراق القديم ، لذا فإنه لا يستبعد وجود الآلات الموسيقيـــة المختلفة من وترية وهوائية وآلات القرع والإيقـاع في هذا العصر الذي عبد سكانه الآلهة العراقية القديمة التي عرفت وعبدت قبل العصر البابلي الحديث .

جدول زمني رقم (١١)

العصر		التسلسل الزمني القصير
ملوك بابـــل		
العصر البابلي الحديث :		
سيريقتو شوكامونا	٣ أشهر	حوالي (٩٩٥ ق. م)
ماربيتي أبال أوصر	٥ سنوات	حوالي (٩٨٥ ق. م)
نابو موكين أبلي	٣٦ سنة	حوالي (٩٦٥ ق. م)
نينورتا كودي أوصر	٢–٣ سنوات	حوالي (٩٤٥ ق. م)
ماربيتي آخي ايددينا		حوالي (٩٣٥ ق. م)
شمش موداميك		حوالي (٩٠٥ ق. م)
نابو شوم أوكين الأول		حوالي (٨٩٠ ق. م)
نابو ابال ايد دين		حوالي (٨٥١ ق. م)
مردوخ بل اوساته		حوالي (٨٥١ – ٨٥٠ ق. م)
مردوخ زاكر شوم الأول		حوالي (٨٤٥ ق. م)
مردوخ بلاتصو اقبي		حوالي (٨١١ ق. م)
بابا اخي ايد دينا		حوالي (٨٠٥ ق. م)
مردوخ بل زري		حوالي (٨٠٠ ق. م)
مردوخ ابال أوصر		حوالي (٧٨٥ ق. م)
أريبا مردوخ		حوالي (٧٧٥ ق. م)
نابو شوم أوكين الثاني		حوالي (٧٤٧ ق. م)
نابو ناصر		حوالي (٧٤٧ – ٧٣٥ ق. م)
نابو نادن زر		حوالي (٧٣٤ – ٧٣٣ ق. م)
نابو شوم أوكين		حوالي (٧٣٢ ق. م)

جدول زمني رقم (١١أ)

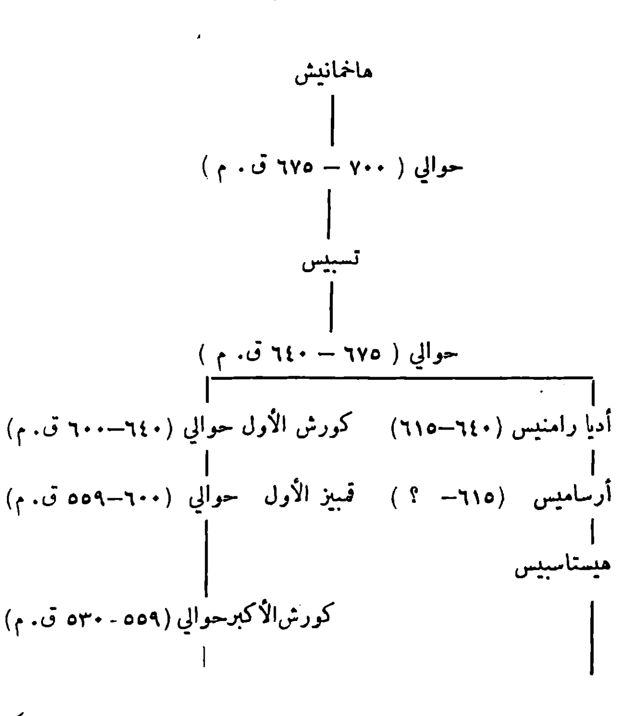
العصر	التسلسل الزمني القصير
ملوك بابـــل	
العصر البابلي الحديث :	
أوكين زر	حوالي (٧٣٢ — ٧٣٠ ق. م)
بولو (= تكلات بيلصر الثالث)	حوالي (٧٢٩ — ٧٢٧ ق. م)
أولولاي (= شلمناصر الخامس)	حوالي (٧٢٦ — ٧٢٢ ق. م)
مردوخ ابال ايد دينا الثاني	حوالي (٧٢١ — ٧١١ ق. م)
سرجون الثاني	حوالي (٧١٠ — ٧٠٥ ق. م)
سنحاريب	حوالي (٧٠٤ — ٧٠٣ ق. م)
مردوخ زاكر شومي الثاني	حوالي (٧٠٣ ق. م)
مردوخ ابال ايد دينا الثاني	حوالي (٧٠٣ ق. م)
بل ابني	حوالي (٧٠٢ — ٧٠٠ ق. م)
آشور نادن شومي	حوالي (٦٩٩ — ٦٩٤ ق. م)
نركال أوشزيب	حوالي (٦٩٣ ق. م)
موشيزب مردوخ	حوالي (٦٩٢ — ٦٨٩ ق. م)
سنحاريب	حوالي (٦٨٨ — ٦٨١ ق. م)
اسرحدون	حوالي (٦٨٠ — ٦٦٩ ق. م)
شمش شوم أوكين	حوالي (٦٦٨ — ٦٤٨ ق. م)
كاند الانو (آشور بانيبال)	حوالي (٦٤٧ — ٦٢٦ ق. م)

جدول زمني رقم (١١ب)

العصر	التسلسل الزمني القصير
العصر البابلي الحديث :	
الكلدانيون :	
نبو كودوري أوصر الثاني	حوالي (٦٠٤ – ٥٦٢ ق. م)
(نبوخذ نصر)	
أويل مردوخ	حوالي (٥٦١ – ٥٦٠ ق. م)
نركال شار أوصر	حوالي (٥٥٩ – ٥٥٦ ق. م)
لاباشي مردوخ	حوالي (٥٥٦ – ق. م)
نبونيد	حوالي (٥٥٦ – ٥٣٨ ق. م)
سقوط بابل	حوالي (٥٣٩ ق. م)

جدول زمني رقم (١٢)

العصر الأخميني



تابع جدول رقم (١٢)

دارا الأول (٥٢٢–٤٨٦) باردیا (٥٢٢) قمبيز الثاني (٥٣٠–٥٢٢ ق.م)

احشويرش الأول (٤٨٦–٤٦٥ ق.م)

ارتحششتا الأول (٤٦٥–٤٢٣ ق.م)

دارا الثاني (٤٢٣–٤٠٤ ق.م)

أوستانيس — ارتحششتا الثاني (٤٠٤–٣٥٣ ق.م)

أرساميس — ارتحششتا الثالث (٣٥٩–٣٣٧ ق.م)

دارا الثالث (٣٣٥ – ٣٣٠) — ارسيس الثالث (٣٣٧–٣٣٦/٥ ق.م)

□ الفصل العاشر

الآلات الموسيقية في العصرين السلوقي والفرثي

(٣٢٢ - ١٣٥ ، ٢٤٧ ق. م - ٢٢٦ ب . م)

سقطت بابل عاصمة المملكة الكلدانية أو مملكة بابل الأخيرة في سنة ٥٣٩ ق. م. على يد الفرس الاخمينيين الذين حكموا العراق من سنة ٥٣٨ - ٣٣٠ ق. م . أي لغاية فتح الاسكندر للعراق . وبعد وفاة الاسكندر تولى حكم العراق وسوريا أحد قواده المعروف باسم (سلوقس) الذي بنى مدينة (سلوقية) لتحل محل بابل كعاصمة للبلاد . وعرف هذا العصر باسم العصر السلوقي الذي دام في العراق زهاء القرنين (٣١٢ - ١٣٥ ق . م) واعقبه العصر الفرثي ، نسبة إلى الفرس الفرثيين (٢٤٧ ق. م - ٢٢٦ ب . م) . هذا ويطلق البعض على هذين العصرين اسم (العصر الهلنستي) ، ذلك العصر الذي التقت فيه الحضارة الاغريقية والحضارة الشرقية .

ان الآلات الموسيقية التي استعملت في العراق خلال هذين العصرين لم تبحث من قبل المتخصصين مجتمعة في فصل أو بحث خاص ، وان كل ما يوجد عنها لا يتعدى الاشارات والصور في تقارير وكتب الحفريات الخاصة

ببعض المدن القديمة المشهورة في العراق . واشارات الآثاريين في هذه التقارير والكتب لا تتطرق إلى الناحية الموسيقية .

الآلات الوترية

الجنك (harp) :

تعتمد معلوماتنا عن هـــذه الآلة على مجموعة من الدمى الطينية التي عثر عليهـــا في بابل ، الوركاء ، كيش وسلوقية ، وهي تمثل امرأة واقفة تحمل أمام كتفها آلة الجنك .

فمن الدمى الطينية التي عثر عليها في بابل ، وأصبحت من حصة متحف برلين [٣٨٩] ، دميتان لامرأتين تحمل كل واحدة آلة الجنك أمـــام الكتف الأيمن . وهذه الآلة بشكل الزاوية ويلاحظ فيها أن الصندوق الصوتي هو في وضع رأسي موازٍ لجسم العازفة ، والساق الحامل للأوتار في وضع أفقي ، وان العازفة تستعمل أصابع يدها اليمنى أو اليسرى في جس الأوتار التي لا تقل عن الأربعة ، والتي شدت بصورة مائلة بحيث كونت مع الصندوق الصوتي والساق الحامل للأوتار شكلاً مثلثاً .

هذا ونود أن نلفت النظر إلى وجود ثلاث حفر صغيرة مدورة في الصندوق الصوتي العائد للدمية ، وهذه الحفر تقوم — في نظرنا — مقام مـــا يعرف بالشمسية [٣٩٠] في العود الحديث وهي الفتحات الدائرية المزخرفة الموجودة على سطحه ، وهي فتحات لها تأثيرها المباشر والملموس على صوت الآلة .

---

389 — R. Koldewey, Das wiedererstechende Babylon, fig. 225 ; O. Reuther, Die Innenstadt von Babylon, Pl. 94.

٣٩٠ – الشمسية « هي فتحة مفرغة في الوجه مشغولة بالسن أو الخشب » كما جـــاء في مصطلحات العود التي وضعها مجمع اللغة العربية، أنظر : الدكتور حسين علي محفوظ ، معجم الموسيقى العربية ، ص ١٥١ .

وفي الوركاء عثر على دمى طينية [٣٩١] تعود للعصر الهلنستي وتمثل كل واحدة منها امرأة واقفة تحمل آلة الجنك أمام كتفها الأيسر (صورة رقم ١٠١ و ١٠٢) . والصندوق الصوتي هنا هو أيضاً في وضع رأسي مواز للجسم ، والساق الحامل للأوتار في وضع أفقي ، أمسكته العازفة بكلتا اليدين . ومن الأمور الملفتة للنظر أن الصندوق الصوتي في الدمية (صورة رقم ١٠١) ينتهي في الأعلى برأس منحنٍ الى الداخل قد يشبه رأس الطير. إن هذه النهاية بشكل رأس الطير نشاهدها في قطع أثرية أخرى تعود للعصر الاسلامي (القرن الثالث عشر) [٣٩٢] . لقد أدى شكل هذه الآلة – شكل الزاوية – إلى جعل الأوتار تختلف في الطول فأصبح الوتر القريب من الزاوية هو أقصر الأوتار والوتر الخارجي أطولها .

وعثر في مدينة كيش على دمية طينية لامرأة واقفة، رأسها مفقود وتحمل على جانبها الأيسر آلة موسيقية ذكرتها بارليه [٣٩٣] بأنها دف ووضعت علامة استفهام بعد كلمة دف (شكل ٧٣) . أما نحن فنرى بأن الآلة الموسيقية التي تحملها هذه المرأة ، هي آلة الجنك بشكل الزاوية ، وقد حملتها العازفة على الجهة اليسرى من صدرها بوضعية أصبح فيها الصندوق الصوتي باتجاه رأسي ومواز للذراع الأيمن ، ويلامس سطحه الخلفي صدر العازفة . أما الساق الحامل للأوتار فهو في وضعية أفقية ، ولا يرى منه في هذه الدمية ، إلا النهاية الأمامية منه والتي عملت بشكل دائري يشبه رأس المسمار ، والسبب في ذلك هو ان الفنان قد مثل الآلة الموسيقية منظوراً إليها من الجانب .

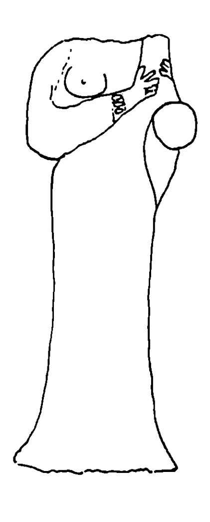
---

391 — Nöldeke, Ausgrabungen in Uruk-Warka (1934/35), Pl. 38 c. Ch. Ziegler, Die Terrakotten von Warka, Pl. 29, Nr. 385, 387, 388, 389.

392 — H.G. Farmer, Musikgeschichte in Bildern Vol. III, 2, fig. 55

393 — M.T. Barrelet, FRM, Pl. LVIII, Nr. 613, P. 328.

وهذه الطريقة في تمثيل الآلة الوترية بهـــذه الوضعية موجودة في العصر البابلي الحديث .



(شكل ٧٣)

الكنارة Lyre :

توجد في المتحف العراقي وغيره من المتحف مجموعة من الدمى الطينية التي تمثل أشخاصاً أو آلهة يعزفون على الكنارة ، وقد وجدت معظم هـــذه الدمى في سلوقية[٣٩٤] وبابل[٣٩٥] وكيش[٣٩٦] (صورة رقم ١٠٣ و١٠٥)

394 — W. Von Ingen, Figurines from Seleucia on the Tigris.

395 — O. Reuther, Die Innenstadt von Babylon, Pl. 94; R. Koldewey, Daswiederstehende Babylon, P. 276.

396 — M.T. Barrelet, FRM, P. 340, Pl. LXII, Nr. 668.

والكنارة في هـــذا العصر صغيرة الحجم ، ذات صندوق صوتي مستطيل الشكل ، وساقاها الجانبيان يسيران بصورة متوازية تقريباً أو يحتويان على تحدب أو انعطاف بسيط نحو الداخل ، وذلك قرب اتصالها بالساق الحامل للأوتار الذي يكون بدوره مستقيماً ، وموازيـاً للصندوق الصوتي ، وطوله يساوي طول المسافة بين الساقين الجانبيين (صورة رقم ١٠٣ و١٠٥) . وفي بعض الحالات يستعمل العـازف المضرب (صورة رقم ١٠٣) في العزف على هذه الآلة الوترية التي غالباً ما يكون مسك العازف لهـــا بصورة فيها ميل قليل إلى الخارج .

وهذا النوع من الكنارة هو ليس من مستحدثات هـــذا العصر بل سبق وان استعمله الآشوريون والبـابليون وهو يرجع في أصله – كما رأينا سابقاً – إلى العصر الأكدي (٢٣٥٠ – ٢١٥٠ ق. م) .

العود (Lute) :

ان مشاهد هذه الآلة الموسيقية نراها بكثرة على الدمى الطينية التي يرتقي زمنها إلى العصر الهلنستي . وقـــد أظهرت معظم هذه الدمى التنقيبات التي جرت في سلوقية [٣٩٧] وبابل [٣٩٨] والوركاء [٣٩٩] وكيش [٤٠٠] (صورة رقم ١٠٤ و١٠٦ و١٠٧) . اننا سنكتفي بذكر بعض الأمثلة من هذه المدن نظراً للتشابه الكبير الموجود في شكل العود وطريقة مسكه في هذه الدمى. (فالصورة رقم ١٠٤) تعود لدمية موجودة في المتحف العراقي عثر عليها في

397 — W. van Ingen, Figurines from Seleucia.

398 — R. Koldewey, Das wiedenerstehen de Babylon, P. 276 fig. 223, 224.

399 — Ch. Ziegler, TW, Pl. 29, Nr. 398.

400 — M.T. Barrelet, FRM, P. 205, 220, Pl. XXIII, Nr. 243, 244.

سلوقية وهي تمثل امرأة عــارية جالسة ، تعزف على آلة العود ذي العنق الطويل . الصندوق الصوتي لهـذا العود صغير ومدور ، وهو موضوع فوق منطقة ابط الذراع الأيمن ، أما العنق فقد مسكته اليد اليسرى بحيث صار اتجاهه مائلاً إلى الأسفل .

ومن دمى الوركاء (٤٠١) العائدة لهـــذا العصر نذكر دمية تمثل امرأتين واحدة تعزف على المزمـــار المزدوج والأخرى تعزف على العود ذي العنق الطويل المتجه إلى الأسفل (صورة رقم ١٠٦) . وفي النهـــاية السفلى لعنق العود نشاهد بروزين صغيرين(٤٠٢) يمثلان – حسب رأينا – ما يسمى بالمفاتيح أو الملاوي . والصندوق الصوتي لهـــذا العود دائري الشكل وصغير الحجم وفي وسطه بروز بيضوي الشكل .

وفي بابل (٤٠٣) عثر على دمية طينية لامرأة لم يبق منها إلا الجذع ، وهي تحمل العود الذي وضعت صندوقه الصوتي على كتفها الأيمن وعنقه الطويل في وضع مائل إلى الأسفل، وقد مسكت نهايته بيدها اليسرى (صورة رقم ١٠٧). ويلاحظ ان هذا العنق يخترق الصندوق الصوتي حتى النهاية ويقسمه في الوسط إلى قسمين متساويين .

وعثر في تلو (٤٠٤) على لوحين طينيين مكسورين يمثل كل واحـــد منهما عازفاً يحمل آلة العود الذي وضع صندوقه الصوتي على الجهة الأمامية للكتف الأيمن ، وأما العنق فإن اتجاهه نحو الأسفل كبقية الأمثلة السابقة . لقـــد

---

401 — Ch. Ziegler, TW, P. 108, Pl. 29 Nr. 398.

٤٠٢ – ان « تسيجلر Ziegler » التي نشرت هذه الدمية في كتابهـا « الدمى الطينية من الوركاء » باللغة الألمانية لم تنتبه إلى ذلك واكتفت بقولها ان المرأة تحمل عوداً .

403 — R. Koldewey, Das wiedererstechende Babylon, P. 276, fig. 224.

404 — M.T. Barrelet, FRM, P. 220 Pl. XXIII, Nr. 243, 244.

أرخت (بارليه) القطعة المرقمة – في كتابهـا المذكور في الهامش – برقم ٢٤٣ في النصف الثاني من الألف الثاني لغاية بداية الألف الأول قبل الميـلاد وقد وضعت علامة استفهام بعد هذا التاريخ . أما نحن فنرى ان هذا التاريخ المقترح من (بارليه) هو غير صحيح ، واننا نؤرخ هـذه القطعة في أواخر العصر الهلنستي (العصر الفرثي ٢٤٧ ق. م – ٢٢٦ ب. م)، وذلك بالاستناد إلى وضعية العود – اتجاه الصندوق الصوتي إلى الأعلى وعنق العود الطويل إلى الأسفل – الذي شاهدناه في الأمثلة المتقدمة والـتي تختلف تماماً عن وضعية العود في العهد الذي اقترحته (بارليه) حيث يكون عنق العود مائـلاً إلى الأعلى أي بعكس الحال في العصر الهلنستي . أمـا القطعة الثانية – والمرقمة برقم ٢٤٤ في كتاب بارليه – فإنها قـد أرخت من قبل بارليه في العصر الهلنستي مع علامة استفهام ، أي انها ليست متأكدة من تاريخهـا . أما نحن فإننا نرى ان تاريخ هذه القطعة يرتقي إلى العصر الهلنستي وبصورة خاصة إلى العصر الفرثي وذلك بالاستناد الى وضعية العود واتجاه عنقه إلى الأسفل .

وفي الأخير نود أن نذكر دمية من الوركاء[٤٠٥] رأسهـا مفقود ، ترينـا شخصاً يعزف على آلة موسيقية موضوعة على صدر العـازف بصورة مائلة إلى الأسفل . وتحتوي هذه الآلة على عنق طويل بشكل شبه منحرف تقريباً ، ونهايته العريضة الموضوعة على الوجـه الأمامي للكتف الأيمن مكسورة ، الأمر الذي زاد في صعوبة تحديد نوع هذه الآلة . وتعتقد تسيجلر[٤٠٦] انها آلة وترية حددتها بالآلة التي تسمى بالألمانيـة Zither وهي آلة شبيهة بـ (السنطور) المعروف في الوقت الحاضر . وفي نهايتي هـذه الالة بروز طويل كل واحد يوازي الآخر وهمـا يقومان مقام الملاوي (المفاتيح) والجسر .

---

405 — Ch. Ziegler, TW, P. 107, 181, Pl. 29 Nr. 394.

٤٠٦– انظر الهامش رقم ٤٠٥ .

الدف المستدير :

أظهرت تنقيبات بابل [٤٠٧] والوركاء [٤٠٨] وكيش [٤٠٩] وسلوقية [٤١٠] مجموعة من دمى الطين التي يرجع زمنهــا إلى العصرين السلوقي والفرثي (٣١٢ – ١٣٥ ق. م ، ٢٤٧ ق. م – ٢٢٦ ب . م) ، تمثـل امرأة تقرع على الدف المستدير (صورة رقم ١٠٨ و١٠٩ و١١٠) فالدميـة المنشورة في هذا الكتاب تحت رقم (١٠٨) قد عثر عليها في بابل وهي تمثل عازفـة على دف مستدير مسكته أمام صدرها بواسطة اليد اليسرى ، أما اليد اليمنى فقد استعملتها في القرع .

وفي تلو عثر على دمية طينية لامرأة تمسك بالدف المستدير فوق كتفها الأيسر أي بخلاف المثال المتقدم (صورة رقم ١٠٩) .

وعثر في الوركاء على دميتين طينيتين ، تمثل الأولى [٤١١] شخصاً فاقــد الرأس ، يمسك بدف مستدير أمــام صدره (شكل ٧٤) . وتمثل الدمية الثانية [٤١٢] امرأة – رأسها مكسور – تمسك بدف مستدير أمـام الجانب الأيسر من صدرها (صورة رقم ١١٠) .

---

407 — O. Reuther, Die Innenstadt von Babylon, P. 94.

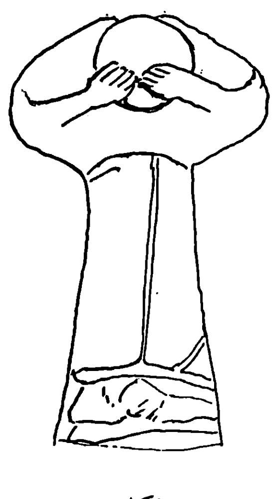
408 — Ch. Ziegler, T.W. Pl. 28, Nr. 384, Pl. 29 Nr. 393.

409 — M.T. Barrelet, FRM, Pl. XLVI Nr. 485

٤١٠ - ان عدم وجود الكتاب الخاص بالدمى الطينية من سلوقية لدينا أثناء كتابة هـذا الفصل قد حال دون ذكرنا لأرقام الصور واللوحات التي لهـا علاقة بالموضوع الذي نعالجه .

411 — Ch. Ziegler, TW, Pl. 28, Nr. 384.

412 — Ch. Ziegler, TW, Pl. 29, Nr. 393.



(شكل ٧٤)

النقاريه (Kettel-drum) :

سبق وان ذكرنا في الفصل الخاص بالعصر البـــابلي القديم وجود نوع من الطبل يشبه في شكله شكل كأس له كعب ضيق وقاعدة مستطيلة الشكل (صورة رقم ٦٠) ان هذا النوع من آلات القرع (النقارية) جاءنا مرسوماً على رقيم طيني عليه كتابة مسمارية ، يعود إلى العصر السلوقي وعثر عليــه في الوركاء [٤١٣] (صورة رقم ١١١) . والمهم في هـــذا المشهد وجود التسمية

413 — F. Thureau-Danjin, Tablettes d'Uruk è l'usage des prêtres du temple d'Anu au temps des Séleucides, Paris (1922), Nr. 47; RA XVI, P. 144 ss.

المسمارية لهذه الآلة وهي (ليليسو) مع رسم نفس الآلة . وهـذه هي أول آلة في العراق القديم نجد فيها الاسم القديم للآلة بجانب الرسم بآن واحد[٤١٤].

الكوبة (Hour - glass - shaped drum) :

ان بعض الألواح التي جاءتنا من العصر الهلنستي تمثل عازفتين تقف بجنب الأخرى[٤١٥] ، واحدة تعزف على المزمار المزدوج ، والثانيـة تقرع بكلتا اليدين – حسب رأينا – على آلة للقرع طويلة وضيقة في الوسط تعرف باللغة العربية باسم الكوبة[٤١٦] . أمـا تسيجلر[٤١٧] التي نشرت بعض الدمى والألواح الطينية فإنها قالت بأن العازفة في القطع موضوعـة البحث تعزف على الطبل دون أن تحدد أي نوع من الطبل . ان أوضح الأمثلة لآلة الكوبة نراها في الصورة (رقم ١١٣) ، ونفس الآلة نراهـا في الصورتين (رقم ١١٢ و١١٤) ولكنها في حالة مشوهة . ان المرأة في الصورة (رقم ١١٣) قد مثلت بصورة جالسة وقد وضعت بين ساقيها الكوبة بصورة رأسية أي ان الجهة المغطاة بالجلد هي في الأعلى . ان الكوبة في العصر الاسلامي تكون مغطاة بالجلد من الجهتين ويحملها العازف بوضع أفقي الأمر الذي يساعـده على الضرب على الوجهين في آن واحد ، أي ان كل يد تضرب على وجه . أما في الأثر موضوع البحث فإننا نرى بأن نهاية واحـدة من الكوبة مغطاة بالجلد

---

414 — H. Hartmann, MSK, P. 42, fig. 40.

415 — R. Koldewey, Das wiedererstehende Babylon, P. 276, fig. 222; Ch. Ziegler, TW, Pl. 29, Nr. 395, 396.

٤١٦ – جاء في كتاب الدكتور حسين علي محفوظ « معجم الموسيقى العربيـة » ص ٤٧ حول كلمة كوبة : « الطبل الصغير المخصر . الطبل الصغير المخصر المغشى من جهـة واحدة » .

417 — Ch. Ziegler, TW, P. 181.

وليست النهايتين ، بدليل ان المرأة قد وضعت الكوبة بوضع رأسي بين الساقين بحيث أصبحت الجهة أو النهاية المغطاة بالجلد في الأعلى وفوقها نشاهد اليدين (صورة رقم ١١٣) . ولو كان الأمر خلاف ما نرى لوجب ان يكون وضع الكوبة أفقياً وكل يد تعزف على جانب .

ان هذه الآلة – استناداً إلى الآثار المعروفة في الوقت الحاضر – لم تكن مستعملة لدى الآشوريين والبابليين الأكديين والسومريين بل ان استعمالها لأول مرة في العراق القديم كان في العصر الهلنستي .

الآلات الهوائية

المزمار المزدوج (double-pipe) :

ان القطع الأثرية التي جاءتنا من بابل والوركاء [٤١٨] والتي تقدم ذكرها قبل قليل تحتوي على مشهد لامرأتين احداهما تعزف على المزمار المزدوج (صورة رقم ١٠٦ و١١٢ و١١٣ و١١٤) . ان فرعي المزمار [٤١٩] في القطع العائدة لهذا العصر ليستا ملتصقتين بل مفترقتين وتكون المسافة بينهما في الأسفل أكبر مما في الأعلى . ويشاهد ان يدي العازفة في الأمثلة هما على ارتفاع واحد من كلا فرعي المزمار . والمزمار في هذه القطع طويل رفيع والفرق بين عرض النهايتين قليل ، ومن المؤسف له اننا لا نعرف عدد الثقوب التي احتواها المزمار في هذا العصر .

٤١٨– انظر الهامش رقم ٤١٥ .

٤١٩– أطلق مجمع اللغة العربية على الفرع الأيمن من المزمار كلمة « الريس » وهو المهم والذي يقوم باداء اللحن . أما الفرع الأيسر فقد أطلق نفس المجمع عليه كلمة « السند – النوتي » وهو الذي يقيم على صوت ثابت أثناء العزف . انظر معجم الموسيقى العربية للدكتور حسين علي محفوظ ص ١٦٣ .

المصفار (Pan's pipe) :

وهي آلة هوائية تتألف من عدة أنابيب تختلف في الطول وتوضع داخل إطار بصورة رأسية متوازية، وينفخ العازف عند الفتحات العليا لهذه الأنابيب حيث ان الفتحة السفلى تكون مسدودة ، وهناك أمثلة تكون فيها الأنابيب متساوية في الطول من الخارج أما في الداخل فتكون أطوالها مختلفة . ومادة هذه الأنابيب هي القصب أو الخشب أو العاج أو المعدن، أما عددها فيتراوح بين ٧ و٩ أنابيب . ان الأساطير الاغريقية تنسب اختراع هـــذه الآلة إلى (هرفر) ثم إلى ابنه (بان) ومن هنا جاءت التسمية (Pan's pipe) .

في سنة ١٨٨٦ ، ١٨٨٧ اشترت بعثة بابل أثراً في العراق ونقلتـــه إلى متحف برلين[٤٢٠] وفيه نموذج لهذه الآلة . كما واظهرت تنقيبات (بارو) في لارسا[٤٢١] في سنة ١٩٣٣ دمية طينية لامرأة تعزف على آلة المصفار بعد ان مسكتها بكلتا اليدين (صورة رقم ١١٥) . ويظهر من هذا الأثر ان أنابيب المصفار هي متساوية الطول .

وعثر في الوركاء على دمية طينيـــة تمثل حسب رأي تسيجلر[٤٢٢] الآلة (هيرمس Hermes) (ميركور Mercure) وليس (بان Pan) لعدم وجود القرون على الرأس ، وهو يعزف على المصفار (صورة رقم ١١٦) . وان حالة هذا الأثر هي غير جيدة لهـذا لا نرى بوضوح الأنابيب بل ظهر بصورة واضحة الإطار الذي يحيط بها وكذلك القسم الذي ينفخ فيـه العازف . ان شكل هذه الآلة وطريقة مسكها والعزف عليها تشبه تمامـــاً الأثر المتقدم الذكر والذي عثر عليه في لارسا (صورة رقم ١١٥) .

---

420 — Ch. Ziegler, TW, P. 180, Ann. 181.

421 — A. Parrot, Assur, P. 307, fig. 388; M.T. Barrelet, FRM, P. 318 Pl. LVI, Nr. 588.

422 — Ch. Ziegler, TW, P. 180.

استعملت هذه الآلة - استناداً إلى الآثار المعروفة في الوقت الحاضر - لأول مرة في العراق في العصر الهلنستي حيث ان جميع القطع الأثرية التي عليها هذه الآلة تعود في زمنها إلى هذا العصر . أما في بلاد الاغريق فإن مشاهد هذه الآلة نراها على آثار تعود إلى القرن السابع والسادس قبل الميلاد (٤٢٣) والقرون الأولى قبل الميلاد . وأصل وموطن هذه الآلة لا يزال في الظلمات خاصة إذا علمنا ان هذه الآلة قد وردت في (الالياذة) باعتبارها آلة أجنبية (٤٢٤) .

قربة الزمر (Bagpipe) :

تسمى هذه الآلة الموسيقية باللغة الألمانيـة Dudelsack أو Sackpfeife وبالافرنسية Musette . وتتألف هذه الآلة الهوائية من قربة أو ما يشبه الكيس ومادته من الجلد وفيه ينفخ العازف الهواء بواسطة مزمار ، والعادة ان كيس أو قربة الهواء تحتوي على بضعة مزامير أخرى تأخذ الهواء الذي تحتاجه لإخراج صوت من نفس القربة المثبتة فيها بعد الضغط عليها . وهذه الآلة الهوائية قد شاهدناها في عدد من الدمى والألواح الطينية في مخزن المتحف العراقي والتي تعود إلى العصر الهلنستي الذي ظهرت فيه الآلة - استناداً الى الآثار المعروفة في الوقت الحاضر - لأول مرة في العراق .

خلاصة :

استعمل سكان العراق في العصر الهلنستي الآلات الموسيقية التالية :

١ - الجنك .

٢ - الكنارة .

---

423 — M. Wegner, Musikgeschichte in Bildren Vol. II, 4, P. 58.

424 — M. Wegner, Musikgeschichte in Bildern Vol. 11, 4 P. 124.

٣ ــ العود .
٤ ــ الدف المستدير .
٥ ــ النقارية .
٦ ــ الكوبة .
٧ ــ المزمار المزدوج .
٨ ــ المصفار .
٩ ــ قربة الزمر .

ان الكوبة والمصفار وقربة الزمر هي الآلات الموسيقية الجديدة التي استعملت في العراق لأول مرة في العصر الهلنستي ، أما بقية الآلات فقد سبق وان استعملت في العصور الماضية .

ان التنوع في شكل الجنك والكنارة الذي لاحظناه في العصر البابلي القديم والعصر الآشوري الحديث قد اضمحل في العصر الهلنستي حيث نجد الجنك بشكل الزاوية محمولة فوق كتف العازف بنفس الوضعية في العهد البابلي القديم (١٩٥٠ – ١٥٣٠ ق. م) . أما بالنسبة للكنارة فلم نجد لها إلا نوعاً واحداً يكون الصندوق الصوتي فيه مستطيل الشكل ويخرج منه ساقان جانبيان متساويان ومتوازيان . أما الساق الحامل للأوتار فإنه مستقيم ومواز للصندوق الصوتي وليس في نهايته ما يشبه رأس المسمار . ان هذا النوع من الكنارة صغير الحجم ويمسكه العازف بصورة مائلة أو رأسية .

أما العود الذي استعمل في هذا العصر (٣١٢ – ١٣٥ ق. م ، ٢٤٧ ق. م – ٢٢٦ ب . م) فإنه بقي – من حيث الشكل – كما كان عليه في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ – ١٥٣٠ ق. م) وكل ما طرأ بالنسبة للعود هو الاختلاف في اتجاه العنق الطويل ، ففي العصر البابلي القديم كان وضع عنق العود أفقياً (صورة رقم ٤٩ – ٥٢) . وفي العصر الكشي (القرن الخامس – القرن الثاني عشر ق. م) (صورة رقم ٦٥ و٦٦ و٦٧) ، وفي

العصر الآشوري الحديث (القرن التاسع ق. م) أصبح العنق مائلاً إلى الأعلى (صورة رقم ٨٧ و٨٨) أما في العصر الهلنستي فقد أصبح اتجاه عنق العود إلى الأسفل (صورة رقم ١٠٤ و١٠٦ و١٠٧) .

وأما بالنسبة للنقارية والدف المستدير والمزمار المزدوج في العصر الهلنستي فقد ظلت كما كانت عليه في العصر البابلي القديم رغم الفارق الزمني الشاسع بين العصرين . يلاحظ عدم وجود الطبل الكبير والصنوج بنوعيها والصلاصل والبوق والدف المربع والكنارة الكبيرة ذات الساقين الجانبيين المائلين في العصر الهلنستي ولكن لا يعني هذا اختفاء هذه الآلات الموسيقية من العراق نهائياً . ان سبب ذلك هو قلة ما وصلنا من قطع أثرية تعود لهذا العصر ولها علاقة بالحياة الموسيقية ، واننا لا نستبعد في المستقبل العثور على آثار من العصر الهلنستي تحتوي على مشاهد لآلات موسيقية غير معروفة في الوقت الحاضر .

ان معلوماتنا عن الآلات الموسيقية والحياة الموسيقية في العصر الهلنستي تعتمد على دمى الطين فقط والتي تمثل عازفة واحدة أو عازفتين في آن واحد وهذا ما حرمنا من معرفة المناسبات المختلفة التي استعملت فيها الآلات الموسيقية وما هي هذه الآلات وغير ذلك من الأمور المتعلقة بالحياة الموسيقية .

وفي الأخير نود أن نقول انه لا يمكننا أن نجيب إجابة مقنعة عن الأمثلة التالية :

١ – هل ان الآلات الموسيقية التي ظهرت لأول مرة في العصر الهلنستي مثل الكوبة والمصفار وقربة الزمر ظهرت فعلاً لأول مرة في هذا العصر أم كانت معروفة في العصور الماضية ولكن لم يعثر بعد على آثار تحتوي على مشاهدها ؟

٢ – هل ان هـــذه الآلات الموسيقية التي ظهرت لأول مرة في العصر الهلنستي هي عراقية الأصل أم أنها أجنبية ؟

٣ – إذا كانت هذه الآلات الموسيقية الجديدة هي أجنبيــة الأصل فهل ابتكرها الأجانب خلال استيطانهم العراق أم انها كانت موجودة في أقطار أخرى ثم نقلت منها إلى العراق ؟

٤ – هل كان للحكم الأجنبي في العراق منذ سقوط بابل في سنة ٥٣٩ ق.م أثر في اختفاء بعض الآلات الموسيقية العراقيــة الأصيلة كالتي كانت مستعملة لدى الآشوريين والبابليين ؟

٥ – هل أسهم الأجانب مساهمة فعالة في الحياة الموسيقية في العراق وما دورهم في ذلك ؟

٦ – إذا كان للأجانب دور في ابتكار وادخال آلات موسيقيــة جديدة إلى العراق أو بتعبير آخر إذا كان للأجانب تأثير في الحياة الموسيقية في العراق فمتى ظهر هـــذا التأثير وكم استغرق من الوقت حتى فعل مفعوله ؟

بعد انتهاء العهـد الفرثي (٢٤٧ ق. م – ٢٢٦ ب. م) في العراق بدأ الحكم الساساني (٢٢٦ – ٦٣٧ م) الذي استمر لغـــاية فتح العراق على يد المسلمين في حدود ٦٣٧ م. هذا ولم تظهر بعد آثار عراقية من العصر الساساني عليها مشاهد للآلات الموسيقية ، ولهذا فليس بالامكان قول شيء عن الحيـــاة الموسيقية في العراق خلال العصر الساساني . أما الآلات الموسيقية في العصور الاسلامية فهي خارجة عن نطاق هذا الكتاب الذي خصص للآلات الموسيقية فيما قبل الاسلام .

□ الفصل الحادي عشر

الآلات الموسيقية في المصادر المسمارية

احتوت بعض النصوص المسمارية التي خلفهـا سكان العراق القدامى على أسماء سومرية أو أكدية أو آشورية لآلات موسيقية مختلفة واحتوت كذلك على معلومات أخرى لهـا علاقة بالحياة الموسيقية في العراق القديم . ويعود الفضل في معرفتنا بأسماء معظم الآلات الموسيقية القديمـة إلى الدراسات والترجمات التي نشرها المتخصصون باللغات القديمة . هذا ومما يجدر ذكره هو أن الكثير من ترجمات النصوص التي تضمنت أسماء آلات موسيقيةهي ترجمات قديمة لا تتفق ومستوى البحث العلمي الحديث في مجال الدراسات المسمارية ، ولا يمكن الاعتماد والتعويل عليها(٤٢٥) . هـذا ويضاف إلى ذلك أمر آخر يجعل الاعتماد على هذه الترجمات القديمـة أمر غير صحيح ، هو خلط مترجمو النصوص المسمارية القديمة بين أسماء بعض الآلات في الترجمة مثل خلطهم بين

٤٢٥– ان عدم التمييز الدقيق بين بعض الآلات الموسيقية – خاصـة الجنك والكنارة « harpe, Lyre » لا يزال يرد في أبحاث وكتب الآثاريين في الوقت الحاضر أيضاً .

كلمة الجنك (harp) والكنارة (Lyre) والمزمار (Pipe) والناي flute [٤٢٦]. ولهذا كله فإنه يجب أن تأخذ هذه الترجمات القديمة بكل تحفظ وحذر .

ان أول من اهتم اهتماماً خاصاً بالأسماء الأصلية القديمة التي أطلقها سكان العراق القدامى في مختلف العصور القديمة على آلاتهم الموسيقية هو الباحث الانكليزي (جالبن) الذي عكس لنا هذا الاهتمام في كتابه المشهور حول الموسيقى عند السومريين والبابليين والآشوريين .

ولكن في الواقع ان ورود تسميات قديمة لآلات موسيقية من العراق مع ترجمة لها باللغات الحديثة نجده في الأبحاث والمؤلفات الخاصة بالموسيقى في الشرق الأدنى القديم قبل ظهور كتاب جالبن المذكور ولكن على نطاق ضيق لا يقاس بجهود جالبن . لقد اعتمد على كتاب جالبن وكرر ما جاء فيه من آراء وأقوال الكثير من المتخصصين في الموسيقى والذين بحثوا وكتبوا في موضوع الآلات الموسيقية في العراق القديم [٤٢٧] بعد جالبن بعدة سنوات دون أن يضيفوا إلى كتبهم النصوص المسمارية التي نشرت خلال الفترة التي انصرمت بعد ظهور كتاب جالبن . وبقي هذا الأمر على حاله زهاء ربع قرن حتى ظهر بعد ذلك في سنة ١٩٦٠ كتاب الدكتورة هارتمان [٤٢٨] الذي اعتمد على الدراسات والترجمات الحديثة للنصوص المسمارية التي لها علاقة بالحياة الموسيقية في العراق القديم ، وساعدها فيه البروفسور فالكنشتاين وهو من مشاهير علماء الدراسات المسمارية في القرن العشرين . لهذا فإن كتاب هارتمان

---

٤٢٦ – فالكلمة السومرية « بالاك Balag » ترجمها البعض بكلمة (جنك) والبعض الآخر بكلمة (كنارة) والآخرون بكلمة (طبل) ، انظر :

H. Hartmann, MSK, P. 57, 1.

٤٢٧ – انظر الفصل الأول الخاص بتاريخ البحث .

428 — H. Hartmann, Die Musik der sumerischen Kultur, Frankfurt 1960.

يعتبر المرجع الأول المعول عليه في موضوع الناحية اللغوية للحياة الموسيقية في العراق القديم . ويجد المرء في كتب هارتمان ترجمات أصح وأحدث للآلات الموسيقية من تلك التي اعتمد عليها جالبن في كتابه المذكور ، كما ان هارتمان جمعت في كتابها كل النصوص والاشارات التي لها علاقة بالموضوع لغاية زمن تأليفها الكتاب. وفي هذا الفصل سنعتمد ونتبع الترتيب الذي أتبعته هارتمان من حيث معالجة كل مجموعة من الآلات الموسيقية على حدة . وقبل أن نبدأ بذلك نود أن نقول ان انشغالنا بالتدريس في جامعة الرياض لعدة سنوات قد حال دون جمعنا وذكرنا للنصوص المسمارية التي نشرت بعد صدور كتاب هارتمان إلا على نطاق ضيق وذلك بسبب عدم ورود الكتب والمجلات العلمية الخاصة بالدراسات المسمارية إلى الجامعة المذكورة .

الآلات الوترية

بالاك (balag) :

ان هذه الآلة هي أكثر الآلات الموسيقية وروداً في النصوص الدينية السومرية كما وجدت علامتها في الألواح الطينية التي تحتوي على كتابة من الطور الصوري[٤٢٩] وهو أول وأقدم طور للكتابة في العراق القديم (دور الطبقة الرابعة من الوركاء ، ٣٠٠٠ ق . م). ويقرأ المتخصصون في الكتابات المسمارية العلامة الصورية المنوه عنها أعلاه (صورة رقم ١ وشكل ١) (بالاك balag) أو (بلانك balang) ، أما في اللغة الاكدية فتقرأ (بلاكو balaggu) وبالنظر للتشابه والارتباط الشديد بين هذه الكلمة

٤٢٩ – انظر الهامش رقم ٣٨ .

وعلامتها الصورية الممثلة لآلة وترية ، لذا فإنه من المرجح أن تعني الكلمة السومرية (بالاك balag ، بالانك balang) آلة الجنك . ولكن دلالة هذه الكلمة على هذه الآلة الوترية لم تستمر في كافة العصور لأنها أصبحت في العصور اللاحقة الأخرى تدل على آلة من فصيلة الطبل[٤٣٠] . وكانت هذه الآلة – استناداً إلى نصوص مسمارية من عصر سلالة أور الأولى (٢٥٠٠ – ٢٣٥٠ ق . م) – من الآلات التابعة للمعبد وتتمتع بمركز خاص ، إذ كانت تقدم لها القرابين من الحيوانات . وكثيراً ما يتردد ذكر كلمة (gal-balag) ومعنى ذلك الجنك الكبير . وكلمة كبير هنا لا تنصرف حتماً – حسب ما تراه هارتمان – الى حجم الآلة بل الى أهمية ومركز هذه الآلة في العبادة[٤٣١] .

الكار algar :

ليس بالامكان في الوقت الحاضر تعيين نوع الآلة الوترية بالذات التي تدل عليها هذه الكلمة ، لذا نرى العلماء يختلفون في اعطاء كلمة في اللغات الحديثة كمقابل لها . فيترجمها فالكنشتاين[٤٣٢] بكلمة (صلاصل Sistrum) ويترجمها فيتزل[٤٣٣] بكلمة (طبل) ويترجمها لانجدون[٤٣٤] بكلمة (جنك harp) أو (العود Lute) . ويعتقد جالبن[٤٣٥] ان هذه الكلمة تدل على الة الكنارة .

---

430 — H. Hartmann, MSK, P. 53, 55.

431 — H. Hartmann, MSK, P. 54.

432 — R. Falkenstein, SAHG, Nr. 36.

433 — Witzel, Keilschriftliche Studien 6, Nr. 1.

434 — St. Langdon, J. RAS (1926) P. 21.

435 — F.W. Galpin, MS, P. 31.

ان النصوص المسمارية التي وردت فيها هذه الكلمة لا تخول تحديد الآلة التي تدل عليها بل العكس تعطي مجالاً للتأويل واعتبار هذه الكلمة لا تدل على آلة وترية بل على طبل ، إذ جاء في بعض النصوص ان هذه الآلة تقرع بالخشب [٤٣٦] .

زامي Zami :

هناك نصوص مسمارية قليلة ورد فيها اسم هـذه الآلة التي تعتقد هارتمان [٤٣٧] أما أن تكون آلة الجنك harp أو الكنارة Lyre وذلك استناداً إلى كلمة (gis) - ومعناها الخشب - التي وضعت أمام الاسم الأصلي للدلالة على المادة المصنوعة منها . أما فالكنشتاين [٤٣٨] فقد ترجم كلمة (زامي) بكلمة كنارة وتارة بكلمة جنك . وهناك من ترجم الكلمة موضوعة البحث بكلمة جنك harp وهم لانجدون [٤٣٩] ودي جنوبياك [٤٤٠] وجالبن [٤٤١] .

كودي gùdi :

ان معنى هذه الكلمة لا يزال غير مضبوط ، ولكن وجود العلامة الدالة Determinative (gis) مع الاسم - كما هو الحال في الأسماء المتقدمة - يدل على فصيلة هذه الآلة الموسيقية [٤٤٢] .

---

436 — H. Hartmann, MSK, P. 69.

437 — H. Hartmann, MSK, P. 71.

438 — A. Falkenstein, SAHG, Nr. 18, 31; ZANF 11, P. 174.

439 — St. Langdon, AJSL 39, P. 168; JRAS, (1926), P. 39.

440 — H. de Genouillac, RA XXV, P. 154 ss.

441 — F.W. Galpin, MS, P. 26.

442 — H. Hartmann, MSK, P. 75.

ميريتوم miritum وسابيتوم Sabitum :

هاتان التسميتان هما أكديتان وقـــد اقتبستها اللغة السومرية ، واشتق اسم كل منهما من اسم مدينة أو منطقة جغرافيـــة [٤٤٣] . يعتقد جالبن في الكلمة (ميريتوم) الجنك الصغيرة بشكل الزورق [٤٤٤] وفي كلمة (سابيتوم) الكنارة [٤٤٥] الصغيرة التي تحمل باليد .

زانارو Zannaru :

لم تذكر هارتمان هذه الآلة ، إنما ذكرها وجمع النصوص المسمارية المختلفـة التي وردت فيها هذه الكلمة هو (A. W. Sjóberg) [٤٤٦] الذي رأى فيهـــا آلة الجنك harp أو الكنارة Lyre .

آلات القرع والايقاع

آلا àlà :

اختلف علماء المسماريات في ترجمة هذه الكلمة . فنرى لانجدون يترجمها تارة بكلمةنقارية (Kettle-drum) [٤٤٧] وتارة بكلمة صنوج (Cymbals) [٤٤٨]

---

443 — H. Hartmann, MSK, 77.

444 — F.W. Galpin, MS, P. 28.

445 — F.W. Galpin, MS, P. 33.

446 — A.W. Sjöberg, in: Studies in Honor of Benno Landsberger on his seventy-fifth Birthday, Assyriological studies No. 16 (1965) P. 64-65.

447 — St. Langdon, OECT, I, 40-41.

448 — St. Langdon, Sumerian Liturgies and Psalms, Nr. I.

ويترجمها كييرا (٤٤٩) بكلمة دف (Tambour) وثيرودانجان (٤٥٠) بكلمة صنوج (Cymbals) وفيتزل (٤٥١) بكلمة نقارية (Pauke) وصنوج (Zimbeln) وفالكنشتاين (٤٥٢) بكلمة دف (Tambourin) ونقارية (Pauke). أما جالبن (٤٥٣) فيرى ان هذه الكلمة تدل على الطبل الكبير. ويصاحب هذه الكلمة في الكتابة العلامة الدالة (gis = الخشب) و(kus = الجلد) و(zabar = البرونز) (٤٥٤). وورد ذكر هذه الآلة كثيراً في النصوص المسمارية التي يرجع زمنها إلى عصر سلالة أور الثالثة (٢٠٥٠ – ١٩٥٠ق. م)، وترى هارتمان (٤٥٥) ان هذه الآلة كانت احدى آلات المعبد الموسيقية المهمة في العصر المذكور.

أوب ùb :

تعتقد هارتمان (٤٥٦) بأن كلمة أوب تدل على آلة من آلات القرع والايقاع وذلك لوجود العلامة الدالة (kus) أو (Zabar) مع هذه الكلمة. أما جالبن (٤٥٧) فيرى ان هذه الكلمة تدل على آلة طبل ذي وجه واحد مكسو

---

449 — E. Chiera, Sumerian Religions Texts, P. 15 ss.
450 — F. Thureau-Danjin, SAK, P. 89.
451 — Witzel, An. Or. 4, P. 61, 83.
452 — A. Falkenstein, SAHG Nr. 18, 38, 24, 31, 32.
453 — F.W. Galpin, MS, P. 6.
454 — H. Hartmann, MSK, P. 79.
455 — H. Hartmann, MSK, P. 81.
456 — H. Hartmann, MSK, P. 83.
457 — F.W. Galpin, MS, P. 2.

بالجلد . والصيغة الأكدية لهـــذا الاسم هي (اوبو uppu) حيث وردت في نص مستنسخ في العصر الآشوري الوسيط عن النص البابلي القديم [٤٥٨] .

تيكي tigi :

تدل هذه الكلمة على معنيين : آلة موسيقية ونوع معين من الترانيم [٤٥٩]. وباعتبارها آلة موسيقية فإنها تدل على آلة من آلات القرع والايقـاع حيث يترجمها فالكنشتاين [٤٦٠] وكيتربوك [٤٦١] بكلمة نقارية (Pauke) . أمـا الترجمة القديمة لكل من لانجدون [٤٦٢] وتيرودانجان [٤٦٣] فهي النـاي . واعتمد جالبن [٤٦٤] على الترجمة القديمة لهذه الآلة أي (الناي) وذكر كلمة أخرى مقابلة لها وهي (GI. GID) ، إلا أن هارتمان [٤٦٥] قد ذكرت بأن هاتين الكلمتين لا تدلان على آلة موسيقية واحدة بل ان كل كلمة تدل على آلة موسيقية خاصة حيث وردت هاتان الكلمتان في نص مسماري واحد .

ليليس lilis :

وهي الكلمة الوحيدة التي أمكن معرفـــة نوع الآلة الموسيقية التي تدل عليها وذلك عن طريق وجود هذه الكلمة مع رسم لطبل كبير بشكل الكأس

---

458 — H. Hartmann, MSK, P. 84, 8.

459 — H. Hartmann, MSK, P. 86.

460 — A. Falkenstein, SAHG, Nr. 24. 32.

461 — Güterbock ZANF 8, P. 30.

462 — St. Langdon, Sumerian and Semitic Religious and Historical Texts, P. 36 ss.

463 — F. Thureau-Danjin, SAK, P. 131.

464 — F.W. Galpin, MS, P. 13 ss.

465 — H. Hartmann, MSK, P. 86.

(نقارية ، Kettle-drum وبالألمانيــة Pauke أو Fusstrommel) على لوح طيني عليه كتابة مسمارية عثر عليــــه في الوركاء ويعود للعصر السلوقي [٤٦٦] (صورة رقم ١١١) . وتعتقد هارتمان [٤٦٧] بأن هذه الآلة كانت من آلات المعبد الموسيقية المهمة في عصر ايسن - لارسا (١٩٥٠ — ١٨٣٠ ق . م) . ان الاسم الأكدي المقابل هو (ليليسو lilissu) . وبسبب وجود رسم للآلة الموسيقية مع الكلمة في آن واحد، يلاحظ اجماع علماء المسماريات على انصراف هـــذه الكلمة على آلة القرع المرسومة إلا أنهم أطلقوا — حسب معلوماتهم الموسيقية — أسماء آلات مختلفة مثل : نقارية ، الدف اليدوي [٤٦٨] .

زامزام Zamzam :

الصيغة الأكدية لهذا الاسم هي (زامزامو Samsammu) . وقد توصل علماء المسماريات إلى أن كلمة Zamzam تقابل كلمة (lilissu) ولهذا فإن مدلولها ينصرف إلى آلة من فصيلة الطبل [٤٦٩] .

سيم Sim (da) :

ان كلمة Sim أو سيمدا Simda قد وردت في نصوص متأخرة ومعهـا العلامة الدالة (urudu = النحاس) التي توضح عائدية هذه الكلمة إلى فصيلة الطبل [٤٧٠] . ترجم فالكنشتاين [٤٧١] هذه الكلمة بكلمة نقارية (Pauke)

٤٦٦ — انظر الهامش رقم ٤١٣ .

467 — H. Hartmann, MSK, P. 91.

468 — H. Hartmann, MSK, P. 94.

469 — H. Hartmann, MSK, P. 95.

470 — H. Hartmann, MSK, P. 98.

471 — A. Falkenstein, SAHG, 155, 165, 178.

وكذلك بكلمة طبل ، أما تيرودانجان [٤٧٢] فقـــد ترجمها بكلمة صنوج Cymbals .

مـــزة mezé :

الصيغة الأكدية لهذه الكلمة هي (مانزو manzû) وهي من آلات القرع والايقاع —حسب رأي هارتمان [٤٧٣]— لوجود العلامة الدالة (kus = الجلد) مع هذه الكلمة . ويرى جالبن [٤٧٤] ان هذه الكلمة تدل على الدف اليدوي المستدير .

الآلات الهوائية

كي – ايرا gi—irra

كي – كيد gi — gid

كي – دي gi — di

تحتوي هذه الكلمات الثلاث على كلمة (gi = أنبوب) وهـــذا يدل على عائدية هذه الآلات الثلاث إلى فصيلة الآلات الموسيقية الهوائيـــة . وتعتقد هارتمان [٤٧٥] ان هـــذه التسميات الثلاث لا تدل على شكل الآلة الموسيقية

472 — F. Thureau-Danjin, SAK, P. 121, 137.

473 — H. Hartmann, MSK, P. 101.

474 — F.W. Galpin, MS, P. 9-10.

475 — H. Hartmann, MSK, 108.

وإنما تدل على الأغراض الدينية التي تستعمل فيها هـــذه الآلات الموسيقية فكلمة (كي – ايرا gi-irra) معناها (أنبوب المناحة) أي ان هذه الآلة تستعمل في المناسبات الحزينة . أما الآلة الثانية والثالثة (كي – كيد، كي – دي) معنى الأولى الأنبوب الطويل ، ومعنى الثانيـــة الأنبوب المصوت – فكانتا تستعملان في المناسبات السارة .

آلات أخرى :

هنالك اشارات قليلة جـــداً في النصوص المسمارية إلى آلات موسيقية لا يعرف عنها شيء أكيد من حيث الشكل والمناسبة الدينيـــة التي تستعمل فيها . وهذه الآلات هي :

كش خارخار gis - Ḫar - Har :

حيث ان هذه الآلة تحتوي على العلامـــة (gis = الخشب) لذا تعتقد هارتمان [٤٧٦] ان هـــذه الآلة الموسيقية تعود إلى فصيلة الآلات الوترية، أما جالبن [٤٧٧] فيرى أن هذه الكلمة هي مرادفة لكلمة (شم Sem) التي تدل استناداً إلى العلامـــة الدالة (kus = جلد) – على آلة من فصيلة الطبل . وترجم فالكنشتاين [٤٧٨] كلمة كش خاخار بكلمة (صلاصل Sistrum) وذلك لوجود علاقة بين صوت الآلة واسمها .

كش – آزيلا gis-asila :

تعتقد هارتمـــان [٤٧٩] بأن هـــذه الآلة تعود إلى فصيلة الآلات الموسيقية

---

476 — H. Hartmann, MSK, P. 113.

477 — F.W. Galpin, MS, P. 17.

478 — A. Falkenstein, SAHG, Nr. 31.

479 — H. Hartmann, MSK, P. 114.

الوترية لاحتوائها على كلمة (gis = خشب) ، وانهـا تستعمل في المناسبات السارة .

مالكا توم ma - al - ga - tum :

اسم هذه الآلة مأخوذة من اسم منطقـــة جغرافية تعرف بنفس الاسم ، وقد ترجم فالكنشتاين (٤٨٠) هذا الاسم بكلمة (نقـارية مالكي) . وتعتقد هارتمان (٤٨١) باحتمال الأصل السامي لهذه الآلة .

يتضح من النصوص المسمارية التي وردت فيهـــا أسماء الآلات الموسيقية المذكورة أعلاه ان عدة آلات من فصيلة أو أكثر – تشترك سوية في العزف في المناسبات المختلفة أي كان هنالك ما يعرف بالجوقة أو الفرقـة الموسيقية عند السومريين والبابليين ولكن المشاهد الأثرية المعروفة في الوقت الحاضر والتي تعود في زمنها إلى العصر الذي حكمت فيه هـذه الأقوام لا ترينا إلا العزف المنفرد أو الثنائي .

ان الآلات الموسيقية التي اشتركت سوية في مناسبات مختلفة هي :

بالاك + زامي + الكار + ليليس + خاخار + سابيتوم + ميريتوم .

بالاك دي + زامي + خاخار + بالاك + أوب + مزه + كودي أو (كيدي) .

زامي + الكار + بالاك + ليليس + خاخار + سابيتوم + ميريتوم .

آلا + سيمدا (بشم) .

---

480 — A. Falkenstein, ZANF 15, P. 84.

481 — H. Hartmann, MSK, P. 115.

آلا + بالاك + تيكي .
آلا + اوب + تيكي .
آلا + اوب + بالاك .
آلا + اوب .
زامزام + ليليس + اوب + تيكي .
زامزام + الكار + تيكي – كيد .
زامزام + تيكي .
مزه + بالاكو + ليليسو + خالخالاتو .
كيكيد + زامزام .
مالكاتوم + تيكي .
مالكاتوم + ادب + تيكي + شيركيدا + بالبالة + كيكيد + زامزام .

خلاصـــة :

يظهر مما تقدم وجود أسماء قديمة كثيرة تدل على آلات موسيقية مختلفة ، فهناك كلمات لآلات وترية وأخرى لآلات هوائية وثالثـــة لآلات القرع والايقاع . لا يمكن في الوقت الحـاضر نسب كل كلمة من الكلمات المذكورة أعلاه إلى آلة موسيقية معينة وإنما الممكن – إلى حد ما – تعيين فصيلة الآلة الموسيقية كأن يقال بأن الكلمة الفلانية تـــدل على آلة تعود لفصيلة الالات الوترية أو الهوائية وهكذا . هذا وان الكلمات المعروفة في الوقت الحـاضر والتي تدل على آلات موسيقيـــة هي أكثر بكثير من الآلات الموسيقية نفسها (٤٨٢) . فهناك مثلاً سبع كلمات من العصر السومري الحديث والعصر البـــابلي القديم تدل على آلات موسيقية تعود لفصيلة آلات القرع والايقاع

482 — H. Hartmann, MSK, P. 117.

ولكن آلات هذه الفصيلة في الواقع لا تصل إلى العدد المذكور في النصوص . فهناك مثلاً مشهد للدف المستدير والطبل الكبير والنقـارية (الطبل بشكل الكأس) . ونفس الحال ينطبق على الالات الوترية التي وردت لها في النصوص المسمارية ست كلمات. هذا وليس بالامكان في الوقت الحاضر ذكر شيء أكيد حول كلمات ينصرف مدلولها إلى الالات الموسيقية التاليـــة : صلاصل ، المضارب الموسيقية ، آلات النفخ ، والعود .

•

□ الفصل الثاني عشر

الموسيقيون والمناسبات التي استخدمت فيها الموسيقى

الموسيقيون :

زودتنا النصوص المسمارية التي خلفها سكان العراق القدامى بمعلومات قيمة تتعلق بالموسيقيين من حيث أصنافهم ومركزهم ومهنهم وأسماؤهم . هذا ومما يجدر ذكره هو أن أسماء الموسيقيين في العراق القديم كانت حتى وقت قريب مجهولة لدى الكثيرين ، بعكس الحال بالنسبة للموسيقيين المصريين[٤٨٣] القدامى والاغريق [٤٨٤] والبيزنطيين [٤٨٥] ، حيث انها معروفة منذ زمن

483 — H. Hickmann, Le Métier de Musicien au temps des Pharaons, in, Cahiers d'Histoire Egyptienne VI (1954), P. 253 ss. H. Hickmann, Die ältesten Musikernamen, in Musica V (1951), P. 89 ss.

484 — C. Sachs, Die Musik der Antike, in Handbuch der Musikwissenschaft 1928. M. Wegner, Das Musikleben der Griechen 1949.

485 — M. Stöhr, Byzantinische Musik, in MGG 11, Sp. 575 ss. E. Wellesz, Byzantinische Musik 1927. E. Wellesz, A History of Byzantine Musik and Hymnography, Oxford, 1949.

طويل ومذكورة في المراجع التي عالجت الحياة الموسيقية لدى هذه الشعوب . ويعود الفضل في نشر أسماء الموسيقيين في العراق خلال عصور التاريخ المختلفة فيما قبل الاسلام على نطاق واسع ، إلى الدكتورة هارتمان التي تعد أول باحثة جمعت كل الاسماء الواردة في المصادر المسمارية ونشرتهـــا في أطروحتها التي صدرت في سنة ١٩٦٠ بعنوان (موسيقى الحضارة السومرية) والتي اعتمدنا عليها في كتابة هذا الفصل .

يستفاد من النصوص المسمارية أن أكثر الموسيقيين في العراق القـديم كانوا من الكهنة ورجال الدين الذين يعملون في المعبد ، كما وكان بعض الموسيقيين يتعاطون مهناً أخرى لا علاقة لها بالمعبد ولكنهم يستدعون للمشاركة في العزف والغناء في المناسبات التي تستدعي ذلك . هذا وان العزف على الالات الموسيقية لم يكن مقتصراً على الرجال فقط بل هنـــاك الكثير من المشاهد واللقى الأثرية والنصوص المسمارية التي تدل دلالة واضحة على قيـام ومشاركة النساء بالعزف على آلات موسيقية مختلفة . وكانت مهنـة الموسيقى يتوارثها الأبناء عن الآباء كما وتوجد حالات زواج ، كان فيها كل من والد الزوج ووالد الزوجة من الكهنة الموسيقيين (٤٨٦) .

أما فيما يخص أصناف الموسيقيين، فهم يقسمون بحسب ما جاء في النصوص المسمارية إلى ما يلي :

١ – عازف الألحان الحزينة (gala) :

ان كلمـــة كالا (gala) تدل على الكاهن الذي يعزف ويرتل التراتيل

486 — H. Hartmann, MSK, P. 120 ss.

والنواح عند الوفاة والدفن وغير ذلك من المناسبات . وتقسم هـذه الوظيفة إلى ثلاث درجات :

١ – كالا ماخ (gala-mah) وفي اللغة الأكدية (كالماخو galmahu) أي الكاهن العظيم .

٢ – كالا (gala) وبالأكدية (كالو kalû) أي الكاهن .

٣ – كالا تور (gala-tur) أي الكاهن الصغير .

وان أعلى هذه الأصناف هو الـ (كالاماخ) إذ ان المالك لهذه الوظيفة يعود إلى طبقة كبار رجال المعبد . ان أقدم زمن جاءتنا منـه أسماء لكهنة موسيقيين وكاهنـات موسيقيات هو عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ – ٢٣٥٠ ق . م) وسوف نذكر الأسماء في نهاية هذا الفصل .

٢ – عازف الألحان السارة (nar) :

وتدل هذه الكلمة (نار nar) وبالأكدية (نارو nàru) على صنف من الكهنة الذين يعزفون وينشدون في المناسبات السارة . وهم يقسمون أيضاً إلى ثلاث درجات :

١ – نار كال nar-gal) أي الكاهن الكبير .
٢ – نار (nar) أي الكاهن .
٣ – نار تور (nar-tur) أي الكاهن الصغير .

وأعلى هذه الدرجات الثلاث هي درجة (ناركال) . ان أقدم زمن جاءنا منه اسم موسيقي من هـذا الصنف [٤٨٧] هو عصر فجر السلالات الثاني

487 — H. Hartmann, MSK, P. 149.

(٣٦٠٠ – ٢٥٠٠ ق. م) . وكهنة هذا الصنف – بعكس الصنف الأول – كانوا يعزفون على آلات موسيقية مختلفة في الاحتفالات بالأعياد وغير ذلك من المناسبات السارة .

٣ – عازف ملكي :

ان الموسيقين الذين يعملون في بلاط الملك يقسمون إلى قسمين : قسم مختص بالموسيقى الحزينة ويطلق عليهم (كالا لوكال gala lugal) وقسم مختص بالموسيقى المفرحة السارة ويطلق عليهم (نار لوكال nar lugal) . ان أقدم زمن ورد منه نص فيه ذكر للموسيقيين الملكيين هو عصر سلالة أور الثالثة (٢٠٥٠ – ١٩٥٠ ق . م) ، ولكن المشاهد الموجودة على بعض القطع الأثرية ترينا موسيقيين يعزفون في حضرة الملك منذ عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ – ٢٣٥٠ ق . م) (صورة رقم ١٢ و١٣) أو يساهمون في ولائم الشراب الملكية منذ عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ – ٢٥٠٠ ق . م) (صورة رقم ٥ و٦) . وفي العصر الآشوري الحديث (الألف الأول – ٦١٢ ق . م) نشاهد الملوك في مناسبات تقديم القرابين أو الاحتفال بالنصر على العدو ومعهم الموسيقيون (صورة رقم ٧٣ و٧٧ و٧٨). كما وكان يرافق الملوك الآشوريين في حملاتهم العسكرية موسيقيون من صنف (نارو nàru)[٤٨٨] .

وبالاضافة إلى هذه الأصناف من الموسيقيين ، توجد بعض الأصناف من الكهنة الذين يشاركون في العزف والغناء اضافة إلى أعمالهم الأخرى، ويطلق

---

488 — Frank, Studien zur babylonischen Religion, P. 14; H. Hartmann, MSK, P. 158.

عليم : كودا guda ، بالاك دي balag - di ، أوما um -ma ولوديمـــا Lù - bim - ma .

ويظهر من كل النصوص المسمارية والمشاهد الموجودة على الآثار المختلفـــة وجود موسيقيين دينيين يتبعون المعبد ويؤدون الموسيقى الدينية في المناسبات المختلفة ، وموسيقيين ملكيين يتبعون لبـــلاط الملك وموسيقيين عسكريين يشتركون في الحملات العسكرية لإثارة حماس المحاربين. ويعتبر بعض الموسيقيين من كبار رجال المعبد ، كما أن الملك شولكي Sulgi أحد ملوك سلالة أور الثالثة الذي حكم في أواخر الألف الثالث قبل الميلاد كان يفتخر بأنه يجيد العزف والغناء [٤٨٩] . هذا وإن حفيده الملك الأكدي المشهور نرام سن (حوالي ٢٢٧٠ – ٢٢٣٣ ق. م.) كانت تعزف على آلة موسيقية في معبد إله القمر (سن) في تلو [٤٩٠] ، وإن الملك الآشوري شمشي ادد الأول (١٧٤٨ – ١٧١٦ ق. م.) قد ألحق إبنة ملك مـــاري بمدرسة الموسيقى التابعة لقصره كما وإن أطباء أحد الملوك الكيشيين [٤٩١] (القرن الرابع عشر ق. م.) كانوا يقدمون له التقارير الطبية عن الحـــالة الصحية لبعض الموسيقيات . كل هذه الإشارات تدل ولا شك على مركز الموسيقى ورجالها في العراق القديم عبر تاريخه الطويل .

---

489 — UET VI, No. 81.

490 — F. Thureau-Danjin, SAK, P. 166 e.

491 — H. Schmöckel, Kulturgeschichte des Alten Orient P. 192, 232.

492 — H. Hartmann, MSK, P. 353 ss.

أسماء الموسيقيين (٤٩٢)

عصر فجر السلالات الثاني

(٢٦٠٠ – ٢٥٠٠ ق.م.)

التسلسل	اسم الموسيقى	الصنف	الملك	المدينة	ملاحظات
١	با-باب-بي-كا-كير-كال	نار		لكش	
٢	ابلول – ايل		اورونانشه	ماري	
٣	اد – ادا	كالا		فارة	
٤	آ – ري – تي	»		»	
٥	آ – نو – كوشى	»		»	
٦	كام – كام	»		»	
٧	ان – با – اي	»		»	
٨	اور – تور	»		»	
٩	كا – او – زا	»		»	
١٠	كالام	»		»	
١١	كن – نر – زي	»		»	
١٢	نن – كو – كال	»		»	
١٣	نن – توك – كو	»		»	
١٤	نر – كو – كال	»		»	
١٥	ساك – لول	»		»	
١٦	سال – شو – لو – مو	»		»	
١٧	آ – نون – سود	نار		»	
١٨	آن – اور – سو	»		»	
١٩	دي – اوتو – مو – تار	»		»	

التسلسل	اسم الموسيقى	الصنف	الملك	المدينة	ملاحظات
٢٠	هار ـ تود ـ سود	نار		فارة	
٢١	انيم ـ ني ـ زيد	»		»	
٢٢	لوم ـ ما	»		»	
٢٣	لو ـ ليل	»		»	
٢٤	مس ـ كار ـ لي	»		»	
٢٥	مس ـ اود ـ با	»		»	
٢٦	سود ـ اور ـ ساك	»		»	
٢٧	شش ـ آما ـ نا	»		»	
٢٨	اولا ـ لاما	»		»	
٢٩	ان ـ نام ـ آزو ـ شو	بالاك دي		»	امرأة
٣٠	لو ـ زي .	كالا	ان-ان-تارزي	الكش	
٢١	كابيدوك	»	»	»	
٣٢	كال ـ سي	»	لوكالاندا	»	
٣٣	دو ـ دو	نار	»	»	
٣٤	اور ـ نن ـ كير ـ سو	»	»	»	
٣٥	كال ـ سي	كالا	»	»	
٣٦	شوبور ـ با ـ با	»	»	»	
٣٧	كور ـ نون	»	»	»	
٣٨	لوكال ـ شاك ـلال ـتوك	»	»	»	
٣٩	مس ـ آ ـ را ـ ناد	»	»	»	
٤٠	شوبور ـ با ـ با	»	»	»	
٤١	اور ـ آب ـ اير ـ نون	»	»	»	
٤٢	اور ـ شوبور	»	»	»	

التسلسل	اسم الموسيقى	الصنف	الملك	المدينة	ملاحظات
٤٣	كير ـ نون	كالا	لوكالاندا	لكش	
٤٤	لوكال ـ ادين ـ ني	»	»	»	
٤٥	نن ـ اي ـ بالاك ـ ني ـ دوك	»	»	»	امرأة
٤٦	لو ـ زي	»	»	»	
٤٧	شوبور ـ با ـ با	»	»	»	
٤٨	لوكال ـ شاك	ناركالا	»	»	
٤٩	دو ـ دو	نار	»	»	
٥٠	اور ـ نن ـ كير ـ سو	»	»	»	
٥١	اور اي	كلاماخ	اوروكاجينا	»	
٥٢	نن ـ اي ـ بالاك ـ ني ـ دوك	كالا	»	»	امرأة
٥٣	لوكال ـ نانكا ـ را ـ ناد	نار	»	»	
٥٤	اور ـ آب ـ اير ـ نون	»	»	»	
٥٥	نن ـ اي ـ بالاك ـ ني ـ دوك	كالا	»	»	
٥٦	آ ـ كيل ـ سا	نار	»	»	امرأة
٥٧	نن ـ كير ـ سو ـ لو ـ مو	»	»	»	
٥٨	نن ـ اي ـ بالاك ـ ني ـ دوك	كالا	»	»	
٥٩	آ ـ كيل ـ سا	نار	»	»	امرأة
٦٠	نن ـ كير ـ سو ـ لو ـ مو	»	»	»	
٦١	شا ـ نو ـ كال	»	»	»	
٦٢	اور ـ اي ـ زي	كلاماخ	»	»	
٦٣	نا ـ ني	كالا	»	»	
٦٤	نن ـ اي ـ بالاك ـ ني ـ دوك	»	»	»	
٦٥	آ ـ كيل ـ سا	نار	»	»	

التسلسل	اسم الموسيقى	الصنف	الملك	المدينة	ملاحظات
٦٦	نن-اي-بالاك-ني-دوك	كالا	اوروكاجينا	الكش	
٦٧	اور - سال	كالا	»	»	
٦٨	اور-كيش-بي-كين-مس	نار	»	»	
٦٩	اماد-سي-نون-سو-كيد	كالا	»	»	
٧٠	نن-اي-بالاك-ني-دوك	»	»	»	
٧١	ان - ني	»	»	»	
٧٢	لوكال - خه	»	»	»	
٧٣	كوب - را - ني	نار	»	»	
٧٤	آ - كال - لا	»	»	اوما	

العصر الأكدي

(٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق٠م٠)

التسلسل	اسم الموسيقى	الصنف	الملك	المدينة	ملاحظات
١	ليبوش - ياو	بالاك -دي	بعد نرام سن	الكش	امرأة

العصر السومري الحديث

(٢١٠٠ – ١٩٥٠ ق٠م)

التسلسل	اسم الموسيقى	الصنف	الملك	المدينة	ملاحظات
١	نام ـ خا ـ ني	كالاماخ	كوديا	لكش	
٢	اوشومكال ـ كالام ـ ما	نار	»	»	
٣	لو ـ ايكي ـ ما ـ شه	كالا	شويكي	»	
٤	.... شوبور	»	»	»	
٥	آ ـ دي ـ ما ـ توم	نار	»	لكش ، نفر ، اوما	
٦	آن ـ نا ـ آ	»	»	»	
٧	آ ـ بي ـ توم	»	»	»	
٨	آش ـ دا ـ كا	»	»	»	
٩	كي ـ ني ـ ايب ـ شي	»	»	»	
١٠	ما ـ ما ـ شار ـ را ـ آت	»	»	»	
١١	نا ـ ناكي ـ كا ـ كا	»	»	»	
١٢	شا ـ ليم ـ نو ـ ري ـ شو ـ بار ـ را	»	»	»	
١٣	شوفل ـ كي ـ دو ـ ري	»	»	»	
١٤	او ـ بي	»	»	»	
١٥	لو ـ نينا	ناركال	»	»	
١٦	اور ـ مش	نار	»	»	
١٧	فو ـ بو ـ رو ـ اوم	كالاماخ	»	»	
١٨	لوكال ـ آ ـ زي ـ دا	كودا	»	»	
١٩	فو ـ بو ـ رو اوم	كالاماخ	»	»	

التسلسل	اسم الموسيقي	الصنف	الملك	المدينة	ملاحظات
٢٠	لو ـ نن ـ كير ـ سو	كودا	شويكي	لكش، نفر ، اوما	
٢١	اير ـ ايب ـ ايل ـ شو	نار	»	»	
٢٢	دا ـ آ ـ آ ـ ني	كالا	شولكي	»	
٢٣	كو ـ نا ـ ما ـ توم	»	»	»	
٢٤	ني ـ كا ـ ني ـ شا	»	»	»	
٢٥	لو ـ نن ـ كير ـ سو	نار	»	»	
٢٦	خو ـ فا ـ فا	كالا	»	لكش	
٢٧	كالام ـ ما ـ لو ـ ني	»	»	»	
٢٨	لو ـ ما ما	»	»	»	
٢٩	لو ـ اوش ـ كي ـ نا	»	»	»	
٣٠	ني ـ با ـ با	»	»	»	
٣١	نيك ـ كا ـ با ـ با	»	»	»	
٣٢	اور ـ ايك ـ آليا	»	»	»	
٣٣	اور ـ اور	»	»	»	
٣٤	ان ـ خي ـ لي ـ كيسالا	»	»	»	
٣٥	اور ـ شول ـ با ـ اي	»	»	»	
٣٦	ان ـ نينا ـ كال	»	»	»	
٣٧	لو ـ با ـ با	»	»	»	
٣٨	لو ـ دنكر ـ را	»	»	»	
٣٩	دومو ـ لوكالا ـ اور ـ ساك	»	»	»	
٤٠	آب ـ دي ـ خي	»	»	»	
٤١	اور ـ سي ـ دو	»	»	»	
٤٢	اور ـ اوتو	»	»	»	

التسلسل	اسم الموسيقى	الصنف	الملك	المدينة	ملاحظات
٤٣	لوكال ـ خي ـ نوم	كالا	شولكي	لكش	
٤٤	لو ـ ايكي ـ ما ـ شة	»	»	»	
٤٥	لو ـ نا ـ رو ـ آ	»	»	»	
٤٦	اور ـ نن ـ كش ـ زيد ـ دا	»	»	»	
٤٧	اور ـ كي ـ بي	»	»	»	
٤٨	اور ـ با ـ با	»	»	»	
٤٩	نانا ـ ما ـ آن ـ سوم	»	»	»	
٥٠	اورو ـ كي ـ بي	»	»	»	
٥١	اي ـ بالاك ـ اي	كالالوكال	امارسن	لكش، نفر ، اوما	
٥٢	اننينا ـ كا	» »	»	»	
٥٣	لو ـ لي ـ سن	» »	»	»	
٥٤	نك ـ كا ـ با ـ با	» »	»	»	
٥٥	اور ـ بي ـ لا	» »	»	»	
٥٦	اور ـ لاما	» »	»	»	
٥٧	اور ـ نيكين ـ كار	» »			
٥٨	آ ـ ري ـ زا ـ نو ـ اوم	كالا	»	»	
٥٩	لو ـ ايكي ـ ما ـ شه	»	»	»	
٦٠	آن ـ بوم	نار	»	»	
٦١	اور ـ ساخارا ـ با ـ با	كودا	»	»	
٦٢	شول ـ كي ـ اي ـ ايل	كالا	»	»	
٦٣	دا ـ دا	»	»	»	
٦٤	لو ـ دوك ـ كا	نار	»	»	
٦٥	بوزور ـ كير	»	»	»	

التسلسل	اسم الموسيقى	الصنف	الملك	المدينة	ملاحظات
٦٦	اور ـ مش	نار	امارسن	لكش، نفر ، اوما	
٦٧	آ ـ بي ـ آ ـ بي ـ ايخ	كالا	»	»	
٦٨	دا ـ دا	»	»	»	
٦٩	اور ـ مش	نار	»	»	
٧٠	اور ـ نن ـ ازن ـ لا	»	»	»	
٧١	اور ـ با ـ با	كودا	»	»	
٧٢	خو ـ فا ـ فا	كالا	»	»	
٧٣	لوكال ـ لال ـ نيكين	كالاماخ	»	»	
٧٤	ني ـ با ـ با	كالا	»	»	
٧٥	فو ـ بو ـ رو ـ اوم	كالاماخ	»	»	
٧٦	اور ـ دول ـ دو ـ اي	كالا	»	»	
٧٧	لو ـ شارا	نار	»	»	
٧٨	دا ـ دا	كالا	»	»	
٧٩	اور ـ نن ـ ازن لا	نار	»	»	
٨٠	اور ـ نن ـ اوك	»	»	»	
٨١	اور ـ با ـ با	كالا	»	»	
٨٢	اور ـ نن ـ ازن ـ لا	نار	»	»	
٨٣	ايل ـ خا	كالا	شوسن	»	
٨٤	كودا ـ دا	نار	»	»	
٨٥	لو ـ بالا ـ شا ـ كا	»	»	»	
٨٦	ني ـ او ـ روم	»	»	»	
٨٧	كيسال ـ اي ـ خي ـ دو	كودا	»	»	
٨٨	لو ـ نينا	»	»	»	

التسلسل	اسم الموسيقى	الصنف	الملك	المدينة	ملاحظات
٨٩	كو ـ لي	كودا	شوسن	الكش، نفر ، اوما	
٩٠	لو ـ كي ـ كون ـ نا	«	«	«	
٩١	نا ـ با ـ شا	«	«	«	
٩٢	شو ـ دا ـ ري	«	«	«	
٩٣	اور ـ مش	نار	«	«	
٩٤	اور ـ شول ـ با ـ اي	كودا	«	«	
٩٥	اوس ـ كي ـ نا	نار	«	«	
٩٦	اي ـ لا	كودا	«	«	
٩٧	كي ـ با ـ اي ـ خه ـ دو	«	«	«	
٩٨	كو ـ دي ـ آ	«	«	«	
٩٩	كو ـ لي	«	«	«	
١٠٠	لو ـ با ـ آ ـ آ	«	«	«	
١٠١	لوكال ـ ايكي ـ خوش	«	«	«	
١٠٢	لو ـ كا ـ زالا	«	«	«	
١٠٣	لو ـ شا ـ كا	«	«	«	
١٠٤	اور ـ كار	«	«	«	
١٠٥	اور ـ لاما	«	«	«	
١٠٦	اور ـ مش	«	«	«	
١٠٧	اور ـ شول	«	«	«	
١٠٨	لو ـ ايكي ـ ما ـ شه	كالا	«	«	
١٠٩	شول ـ كي ـ اي ـ لي	«	«	«	
١١٠	كا ـ شا ـ شا	نار	«	«	
١١١	آ ـ آ ـ شه	كودا	«	«	

التسلسل	اسم الموسيقى	الصنف	الملك	المدينة	ملاحظات
١١٢	اور – لي	كالا	شوسن	لكش، نفر ، اوما	عازف سابيتون
١١٣	شو–سن–ميكير–اشتار	»	»	»	
١١٤	نا – ني	كودا	»	»	
١١٥	دا – دا	كالا	ابي سن	»	
١١٦	اي– لي – آش– را–ني	نار	»	»	
١١٧	آ – با – مو	كودا	»	»	
١١٨	اور – لاما	»	»	»	
١١٩	دا – دا	كالا ماخ	»	»	
١٢٠	كير– اوتو – بار – را	» »	»	»	
١٢١	... سا – كا	» »	»	»	
١٢٢	لو – نينا	نار كال	»	»	
١٢٣	آ – لول	كالا	»	»	
١٢٤	دا – دا	»	»	»	
١٢٥	ان – ني - كي – كوب	»	»	»	
١٢٦	ايشار – كي – ان	»	»	»	
١٢٧	لوكال – لال – نيكين	كالا ماخ	»	»	
١٢٨	لوكال – مه – آ	كالا	»	»	
١٢٩	اور – اي – اي	»	»	»	
١٣٠	اور – شه – تير	»	»	»	
١٣١	اور – شول – با –اي	»	»	»	
١٣٢	آ – لول – لول	نار	»	»	
١٣٣	با – با – مو	»	»	»	
١٣٤	با – لا – لا	»	»	»	

التسلسل	اسم الموسيقى	الصنف	الملك	المدينة	ملاحظات
١٣٥	دا - تي - كي - زا	نار	ايبي سن	الكش، نفر ، اوما	
١٣٦	اير - شارا	»	»	»	
١٣٧	لو - با - با	»	»	»	
١٣٨	لو - ان - كي	»	»	»	
١٣٩	لو - نانا	»	»	»	
١٤٠	لو - نن - اور - را	»	»	»	
١٤١	لوكال - ايتو - دا	»	»	»	
١٤٢	لوكال - ساك - تو	»	»	»	
١٤٣	نن - ازن	»	»	»	
١٤٤	اور - لو - كو - لا	»	»	»	
١٤٥	اور - مش	»	»	»	
١٤٦	اور - نه - كون	»	»	»	
١٤٧	اور - نن - با	»	»	»	
١٤٨	اور - سن	»	»	»	
١٤٩	زاك - مو	»	»	»	
١٥٠	آب - با - مو	كودا	»	»	
١٥١	آ - كال - لا	»	»	»	
١٥٢	خاَ - لاني - ني	»	»	»	
١٥٣	نام - تي - اين - زو	»	»	»	
١٥٤	اور - كار	»	»	»	
١٥٥	اور - لاما	»	»	»	

عصر ايسن لارسا

(١٩٥٠ — ١٨٣٠ ق.م)

التسلسل	اسم الموسيقى	الصنف	الملك	المدينة	ملاحظات
١	لو — نن — اورتا	نار	اور نينو رتا	نفر	
٢	دو — دو — كال — لا	»	»	»	
٣	لوكال-كاب-ري-نو-توك	»	»	»	
٤	لوكال — ايبيلا	»	بورسن	»	
٥	اور — كا — جي — نا	كالا ماخ	سومو ايلو	لكش	
٦	سي — لي — ادد	نار لوكال	داميك ايليشو	ايسن	
٧	كيري — ني — اي — شا	نار	ريم سن	نفر	
٨	اور—با—بل —ساك— كا	»	»	»	
٩	اور—با—بل —ساك— كا	»	»	»	
١٠	لوكال — خه — كال	»	»	»	
١١	اور— با—بل—ساك— كا	»	»	»	
١٢	اور— با—بل— ساك—كا	»	حمورابي	»	
١٣	اور— با— بل—ساك—كا	»	ساموايلونا	»	
١٤	شا — لو — رو — ادم	كالا	»	ايسن	

المناسبات التي استخدمت فيها الموسيقى :

استناداً إلى ما هو موجود في الوقت الحاضر من مشاهد أثرية ونصوص مسمارية نستطيع أن نقول ان الموسيقى قد استخدمت بالدرجـــة الأولى في المناسبات الدينية المختلفة مثل: احتفالات عيد رأس السنة والأعياد الأخرى، الوفاة ودفن الموتى في غياب تموز ونزول الآلهة اينانا إلى العـــالم الأسفل ، ولائم الشراب ، بناء المعابد وتجديدها وتدشينها ، الدعـــاء والمديح للآلهة والملوك والثناء عليهم ، وتخريب المدن ومعابدها وغير ذلك من المناسبات .

وبالإضافة إلى ما تقدم فقد استخدمت الموسيقى في الحروب وفي احتفالات النصر على الأعداء وتقديم القرابين بعد الانتهـــاء من صيد الأسُود ، وفي المناسبات الفردية السارة أو قفـــاء الفراغ . وإن المناسبات التي استخدمت فيها الموسيقى في العراق القديم تعكسها لنا الصور التالية : (٥ – ٩ و ١٣– ١٨ و ٢٣ – ٢٧ و ٣٧ و ٤٢ و ٤٤ – ٤٨ و ٥٣ و٥٦ و ٦٠ و ٦٤ و ٦٨ و ٧١ و ٧٣ و ٧٦ و ٧٩ و ٨١ – ٨٧ و ٩٤) .

خاتمـــة

تتضمن الخاتمة كما هو معروف نتائج البحث . هذا ولمـــا كنا قد ألحقنا غالبية الفصول بخلاصة أوضحنا فيهـــا النتائج المهمة . لذا نرى – منعاً من التكرار – صرف النظر عن تسطير النتائج مرة أخرى في هذا المكان ونحيل القارىء إلى الخلاصة الموجودة في نهاية كل فصل .

وفي الأخير نود أن نؤكد أن المعلومات والآراء التي أوردناها هي مستندة الى النصوص والآثار الأخرى المعروفة والمنشورة في الكتب والمجلات حتى وقت تأليف هذا الكتاب . هذا وإن آثاراً جديدة يعثر عليها في المستقبل – بواسطة التنقيبات الأثرية أو في مخازن المتاحف ودوائر الآثار – قد تؤدي إلى تغيير بعض الآراء وتضيف بعض المعلومات الجديدة وتحل بعض المشاكل العلمية وتقدم أجوبة عن بعض الأسئلة والاستفسارات. فإلى المزيد من التنقيب والبحث ندعو ونصبو .

مختصرات المراجع

AJSL — American Journal of Semitic Languages and Literatures.

ANOR — Analecta Orientalia.

AT — R. Opificius, Das altbabylonische Terrakottarelief.

ATU — A. Falkenstein. Archaische Texte aux Uruk.

BASOR — Bulletin of the American Schools of Oriental Research.

CFBA — E. D. Van Buren, Clay Figurines of Babylonia and Assyria.

FHO — Festschift Helmuth Osthoff.

FRM — M. T. Barrelet, Figurines et Reliefs en terre cuite de la Mésopotamie antique.

FS — W. Van, Ingen. Figurines from Seleucia on the Tigris.

HLS — W. Stauder, Die Harfen und Leiern der Sumerer. Frankfurt 1957.

HLV — W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit. Frankfurt 1961.

JCS — Journal of Cuneiform Studies.

JNES — Journal of Near Eastern Studies.

JRAS — Journal of Royal Asiatic Society.

KAM — A. Moortgat, Die Kunst des Alten Mesopotamien.

MAFM — F. Behn, Musikleben im Altertum und frühen Mittelater.

MAO — M. Wegner, Die Musikinstrumente des Alten Orients.

MGG — Die Musik in Geschichte und Gegenwart.

MS — F. W. Galpin. The Music of the Sumerian and their immediate successors the Babylonians and Assyrians.

MSK — H. Hartmann. Die Musik der sumerischen Kultur.

OECT — Oxford Editions of Cuneiform Inscriptions.

OIC -- Oriental Institute Communications.

OIP -- Oriental Institute Publications.

RA -- Revue d'Assyriologie.

SAHG -- Falkenstein von Soden, Sumerische und akkadische Hymnen und Gebete.

TW -- Ch. Ziegler. Die Terrakotten von Warka.

UE -- Ur Excavations.

ZANF -- Zeitschrift fur Assyriologie und vorderasiatische Archaologie, Neue Folge.

ZFMW -- Zeitschrift für Musikwissenschaft.

المراجـــع

١ – الكتب

1.	Behn, F.	Musikleben im Altertum und fruhen Mittelalter. Stuttgart 1954.
2.	Engel, C.	The Music of the Most Ancient Nations. London 1864.
3.	Farmer, H. G.	The Music of Ancient Mesopotamia, in : The New Oxford History of Music, Vol. I Ancient and Oriental Music. London 1957.
4.	Galpin, F. W.	The Music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians and Assyrians. Cambridge 1937.
5.	Hartmann, H.	Die Musik der sumerischen Kultur. Frankfurt 1960.
6.	Polin, C.	Music of the Ancient Near East. New York 1954.
7.	Rimmer, J.	Ancient Musical Instruments of Western Asia (British Museum, London 1969).
8.	Reese, G.	Music in the Middle Ages. New York 1940.
9.	Sachs, C.	Musik des Altertums. Breslau 1924.
10.	»	Die Musik der Antike. (Handbuch der Musikwissenschuft Hrsg. v. E. Bücken) Wildpark-Potsdam 1928.
11.	»	Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin 1929.
12.	»	The History of Musical Instruments. New York 1940.

13.	Sachs, C.	The Rise of Music in the Ancient World. East and West. New York 1943.
14.	Schaeffner, A.	Origine des Instruments de Musique. Paris 1936.
15.	Stauder, W.	Die Harfen und Leiern der Sumerer. Frankfurt 1957.
16.	»	Die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit. Frankfurt 1961.
17.	Virolleaud - Pélagaud	La Musique chez les Sumériens, in : Lavignac, Encyclopé die de la Musique, Vol. I Paris 1924.
18.	Wegner, M.	Die Musikinstrumente des alten Orienfs. Münster 1950.

٢ – المقـــالات

1.	Barnett, R. D.	New facts about musical Instruments from Ur, in : Iraq Vol. XXXI, part 2 (1969) P. 96 ss.
2.	Duchesne - Guillemin -	La harpe en Asie occidentale ancienne, in : RA XXXIV, 1937, P. 29 ss.
3.	Galpin. F. W.	The Sumerian Harp of Ur, in : Music and Letters X, 1929, P. 108 ss.
4.	Heuzey, L.	Musique Chaldéenne, in : RA IX, 1912, P. 85 ss.
5.	Rutten, M.	Scènes de Musique et de Danse, in : Revue des Arts Asiatiques IX, 1935, P. 218 ss.
6.	Stauder, W.	Zur Frühgeschichte der Laute, in : Festschrift Helmuth Osthoff, Tutzing 1961, P. 15 ss.
7.	»	Sumerisch-babylonische Musik, in : MGG, Sp. 1737 ss.
8,	Subhi A.Rashid	Neue akkadische Leierdarstellungen und Ihre Bedeutung für die mesopotamische Musikgeschichte in : Sumer XXIII. 1967 P. ss.
9.	» »	Auftreten der Laute und die Bergvölker, in : Festschrift der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, Berlin 1969.
10.	» »	Zur Datierung der mesopotamischen Trommeln und Becken. ZANF, 1970.

اللوحَات

لوحة (١)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١	رقيم طيني	جنك	النصف الثاني من عصر الوركاء	(الوركاء)
٢	نحاس	مضارب رنانة	جمدة نصر	(كيش)



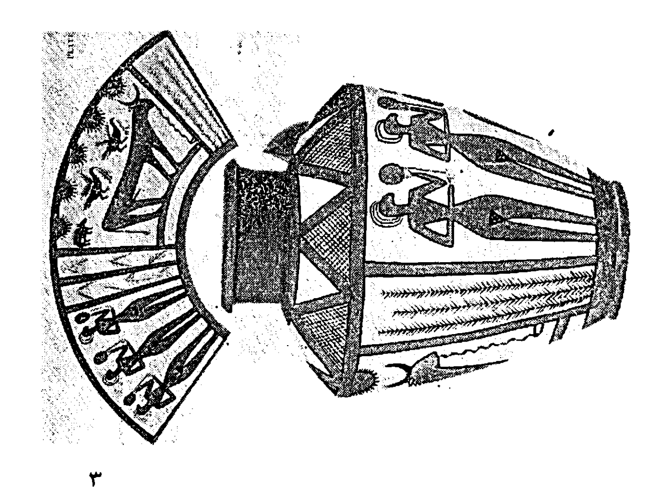
١



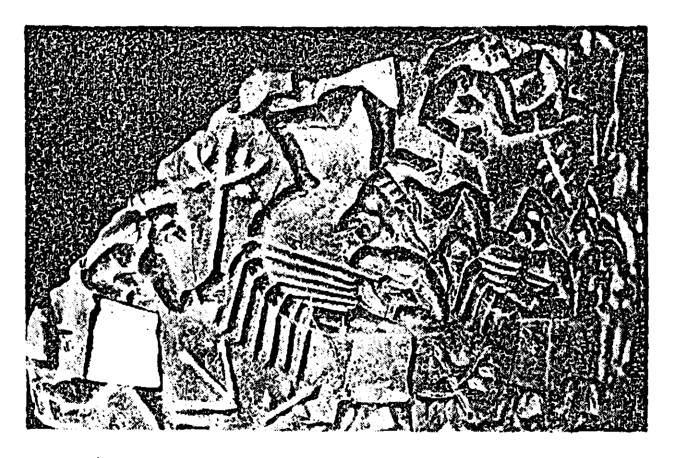
٢

لوحة (٢)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٣	جرة فخارية	دف	فجر السلالات الأول	المتحف العراقي (تل اجرب)
٤	اناء حجري	جنك	فجر السلالات الأول	شيكاغو (بسمايا)



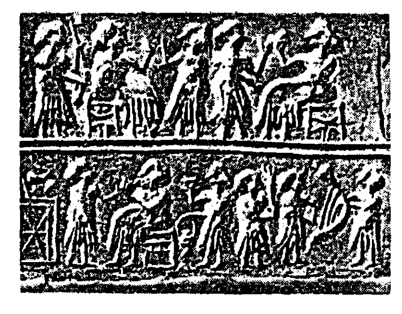
٣



٤

لوحة (٣)

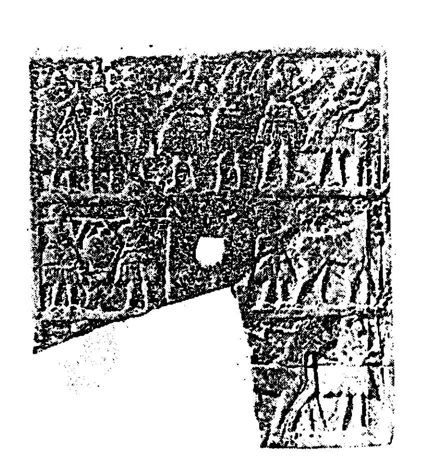
رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٥	لوح نذري	جنك	فجر السلالات الثاني	شيكاغو (خفاجي)
٦	ختم اسطواني	جنك	فجر السلالات الثالث	المتحف العراقي (اور)
٧	لوح نذري	جنك	فجر السلالات الثاني	المتحف العراقي (خفاجي)



٦



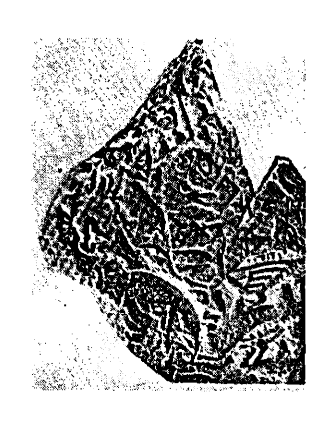
٥



٧

لوحة (٤)

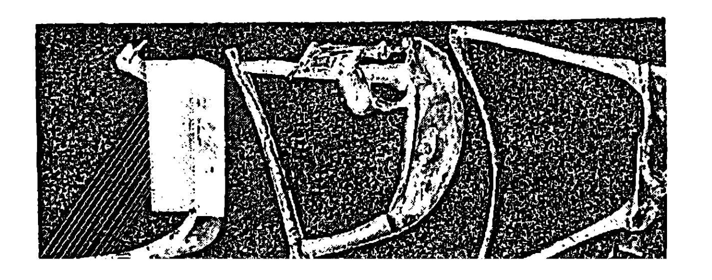
رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٨ و ٩	طبعة ختم	جنك مضارب رنانة	فجر السلالات الثالث	
١٠ أ	آلة أصلية	جنك	فجر السلالات الثالث	المتحف البريطاني (أور)
١٠ ب	أجزاء آلة أصلية	جنك	فجر السلالات الثالث	فيلادلفيا (أور)
١٠ ج	قالب جبسي عن آلة أصلية	كنارة	فجر السلالات الثالث	المتحف العراقي (أور)



٨

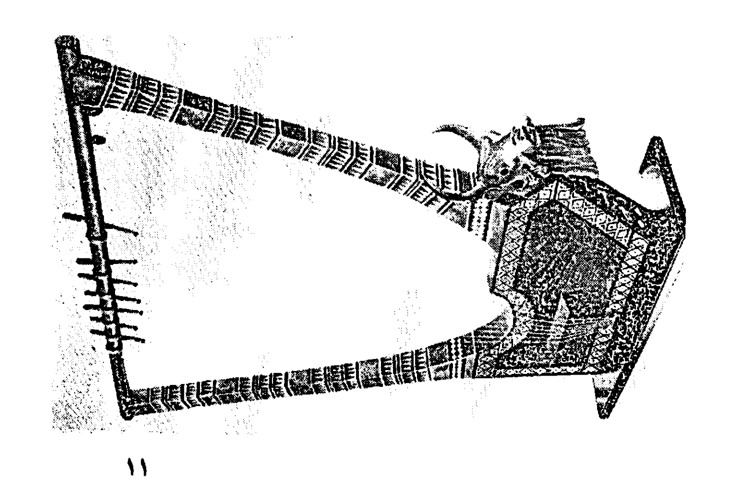


٩

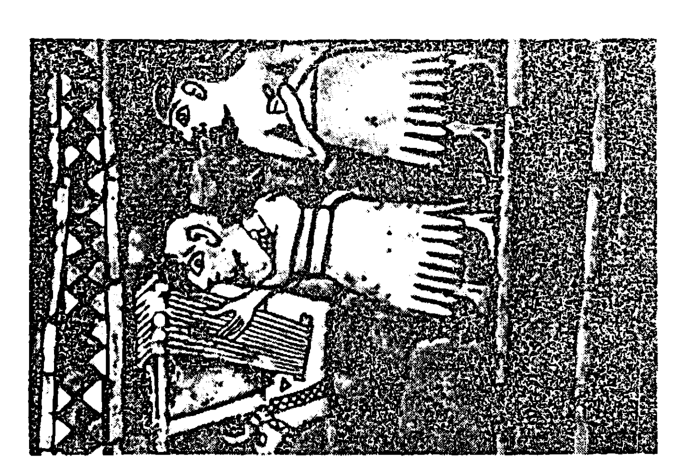


لوحة (٥)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١١	آلة أصلية	كنارة	فجر السلالات الثالث	المتحف العراقي (أور)
١٢	راية أور (صندوق مطعم)	كنارة	فجر السلالات الثالث	المتحف البريطاني (أور)



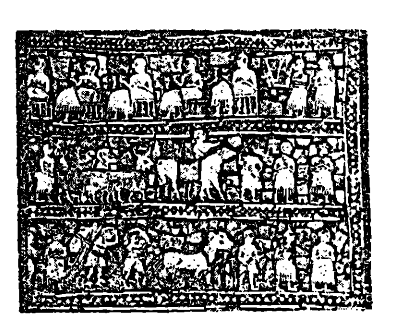
١١



١٢

لوحة (٦)

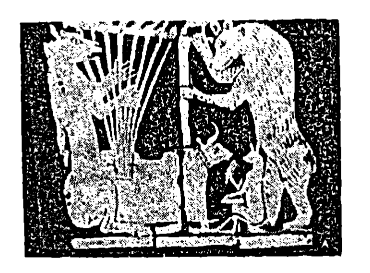
رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١٣	راية أور (صندوق مطعم)	كنارة	فجر السلالات الثالث	المتحف البريطاني (أور)
١٤ و١٥	تطعيم في آلة أصلية	كنارة صلاصل دف	فجر السلالات الثالث	فيلادلفيا (أور)



١٣



١٥



١٤

لوحة (٧)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١٦	ختم اسطواني	كناره	فجر السلالات الثالث	المتحف العراقي (اور)
١٧	ختم اسطواني	كناره مضارب رنانة	فجر السلالات الثالث	المتحف العراقي (اور)
١٨	ختم اسطواني	طبل كبير	فجر السلالات الثالث	المتحف العراقي (شراء)
١٩	آثار مختلفة	كناره	فجر السلالات الأول والثالث	اور وغيرها



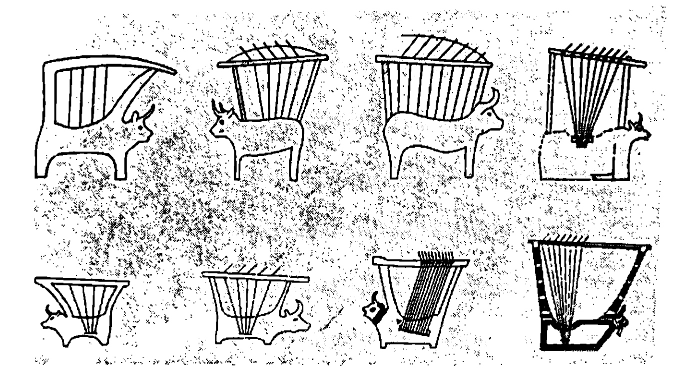
١٦



١٨



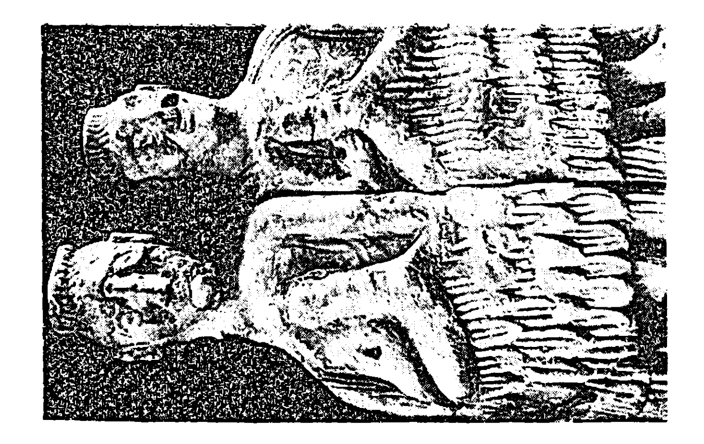
١٧



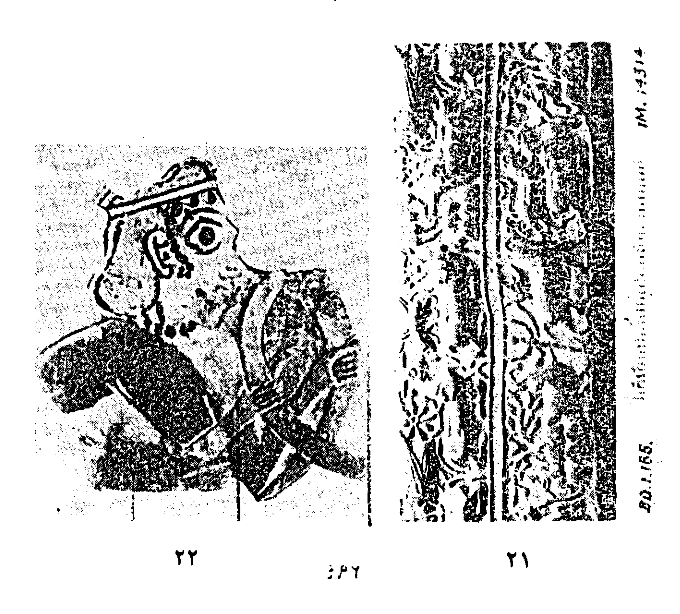
١٩

لوحة (٨)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٢٠	تمثال حجر	بوق	فجر السلالات الثالث	متحف اللوفر (ماري)
٢١	ختم اسطواني	مزمار	فجر السلالات الثالث	المتحف العراقي (اور)
٢٢	قطعة مطعمة	مضارب رنانة	فجر السلالات الثاني	المتحف العراقي (كيش)



٢٠



٢٢

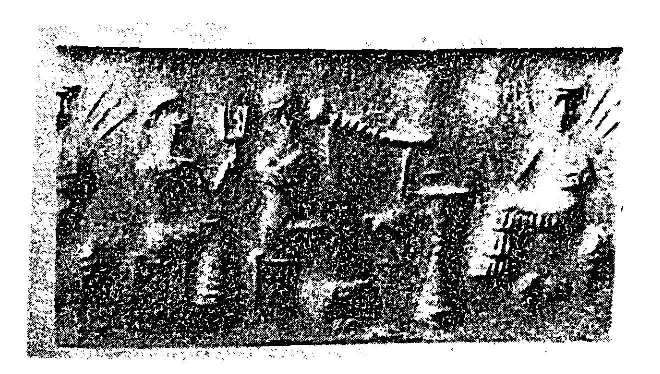
٢١

لوحة (٩)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٢٣	ختم اسطواني	جنك مضارب رنانة	العصر الأكدي	امريكا (شراء)
٢٤	ختم اسطواني	كناره صلاصل	العصر الأكدي	باريس (شراء)



٢٣

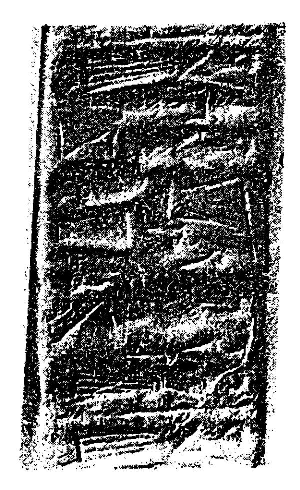


٢٤

لوحة (١٠)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٢٥	ختم اسطواني	كنارة	العصر الأكدي	بازل (شراء)
٢٦	ختم اسطواني	كنارة	العصر الأكدي	المتحف العراقي (شراء)
٢٧	ختم اسطواني	عود ذو العنق الطويل	العصر الأكدي	المتحف البريطاني (شراء)

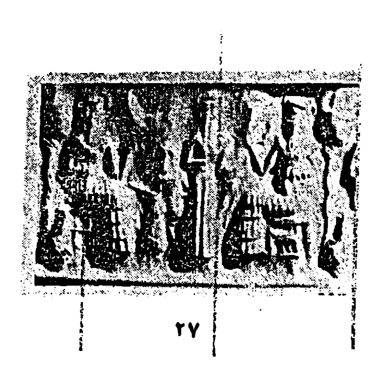
٤٦



٢٦



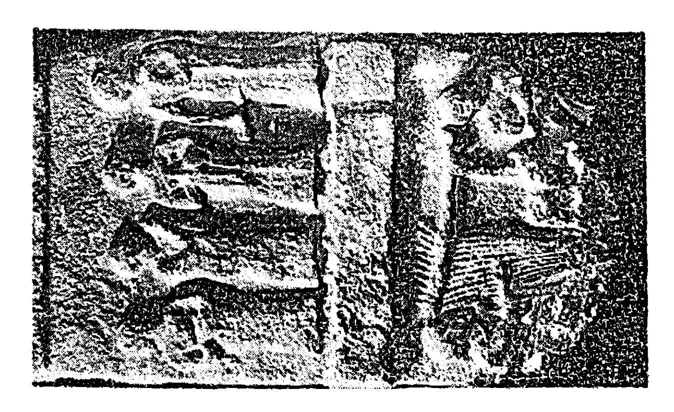
٢٥



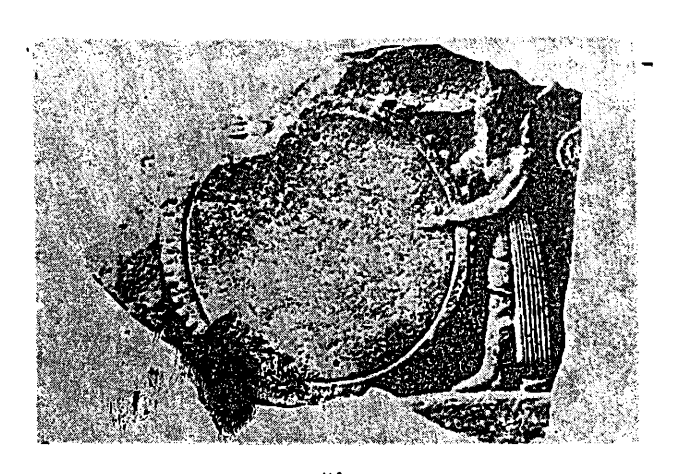
٢٧

لوحة (١١)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٢٨	مسلة حجر	كنارة	السومري الحديث (كوديا)	متحف اللوفر (تلو)
٢٩	مسلة حجر	طبل كبير	السومري الحديث (كوديا)	متحف اللوفر (تلو)



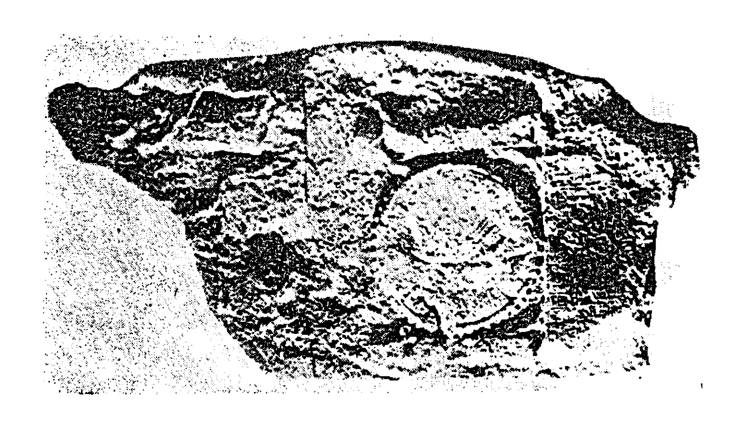
٢٨



٢٩

لوحة (١٢)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٣٠	مسلة حجر	طبل كبير	السومري الحديث (اورنامو)	فيلادلفيا (اور)
٣١	لوح طيني	دف	السومري الحديث	متحف اللوفر (تلو)
٣٢	مسلة حجر	صنوج يدوية (خشخاشات)	السومري الحديث (اورنامو)	امريكا (اور)



٣٠



٣٢



٣١

لوحة (١٣)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٣٣	لوح طيني	جنك	بابلي قديم	امريكا ؟ (لارسا؟)
٣٤	لوح طيني	جنك	بابلي قديم	متحف اللوفر (تل اسمر)
٣٥	لوح طيني	جنك	بابلي قديم	متحف اللوفر (تل اسمر)



٣٣



٣٥



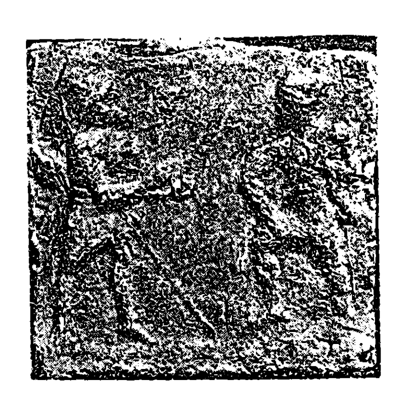
٣٤

لوحة (١٤)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٣٦	لوح طيني	جنك	بابلي قديم	امريكا (نفر)
٣٧	لوح طيني	جنك	بابلي قديم	متحف اللوفر (شراء)



٣٦



٣٧

لوحة (١٥)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٣٨	لوح طيني	جنك	بابلي قديم	متحف اللوفر (شراء)
٣٩	لوح طيني	جنك	بابلي قديم	متحف برلين (بابل)



٣٨



٣٩

لوحة (١٦)

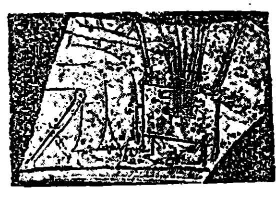
رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٤٠	لوح طيني	جنك	بابلي قديم	متحف برلين (بابل)



٤٠

لوحة (١٧)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٤١	جرة فخارية	كنارة	بابلي قديم	المتحف العراقي (لارسا)
٤٢	لوح طيني	كنارة دف	بابلي قديم	متحف اللوفر (شراء)
٤٣	لوح طيني	كنارة	بابلي قديم	المتحف العراقي (أشجالي)



٤١



٤٢



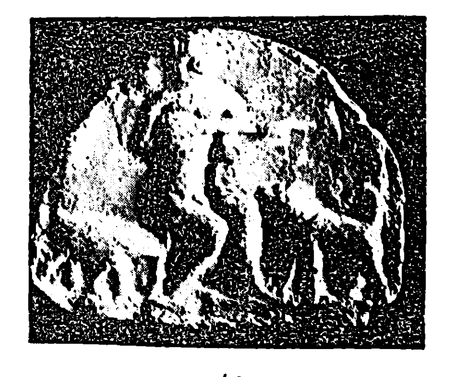
٤٣

لوحة (١٨)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٤٤	لوح طيني	كنارة دف	بابلي قديم	متحف برلين (شراء)
٤٥	لوح طيني	عود ذو العنق الطويل	بابلي قديم	امريكا (نفر)
٤٦	دمية طينية	عود ذو العنق الطويل	بابلي قديم	المتحف العراقي (شراء)



٤٤

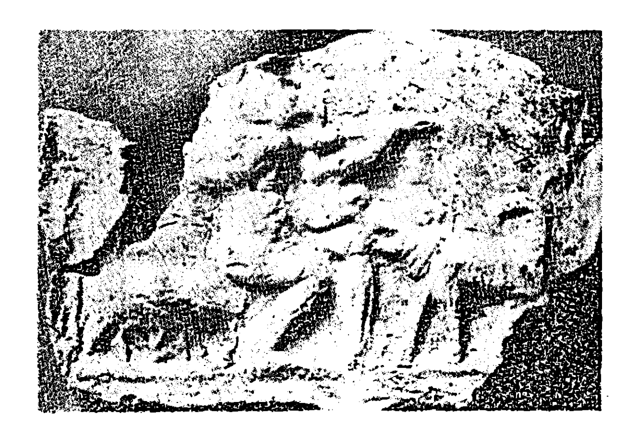


٤٥

٤٦

لوحة (١٩)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٤٧	لوح طيني	عود ذو العنق الطويل	بابلي قديم	المتحف العراقي (نفر)
٤٨	لوح طيني	عود ذو العنق الطويل	بابلي قديم	المتحف العراقي (نفر)



٤٧



٤٨

لوحة (٢٠)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٤٩	لوح طيني	عود	بابلي قديم	المتحف العراقي (أشجالي)
٥٠	لوح طيني	عود	بابلي قديم	المتحف العراقي (كيش)
٥١	لوح طيني	عود	بابلي قديم	متحف اللوفر (لارسا)
٥٢	لوح طيني	عود	بابلي قديم	متحف اللوفر (تلو)



٤٩



٥٠



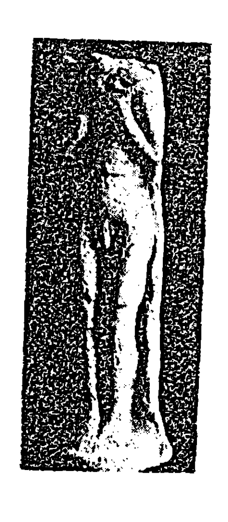
٥١



٥٢

لوحة (٢١)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٥٣	قرص طيني	عود	بابلي قديم	المتحف العراقي (ماري)
٥٤	لوح طيني	عود	بابلي قديم	متحف حلب (ماري)
٥٥	لوح طيني	عود	بابلي قديم	متحف اللوفر (سوسا)



٥٤





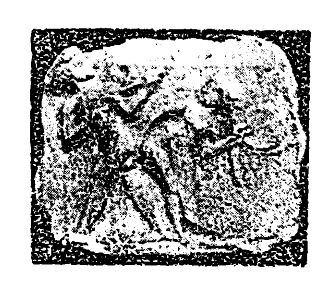
٥٣



٥٥

لوحة (٢٢)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٥٦	لوح طيني	عود دف	بابلي قديم	متحف اللوفر (شراء)
٥٧	لوح طيني	دف	بابلي قديم	متحف اللوفر (تلو)
٥٨	لوح طيني	دف	بابلي قديم	متحف اللوفر (تلو)
٥٩	دمية طينية	دف	بابلي قديم	متحف برلين (بابل)





٥٦



٥٧



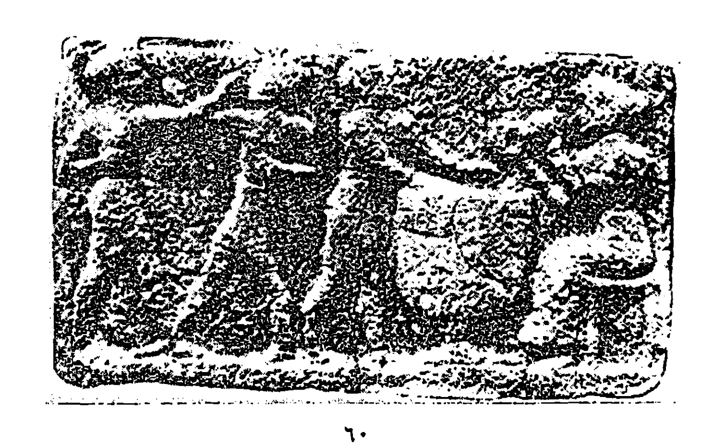
٥٨



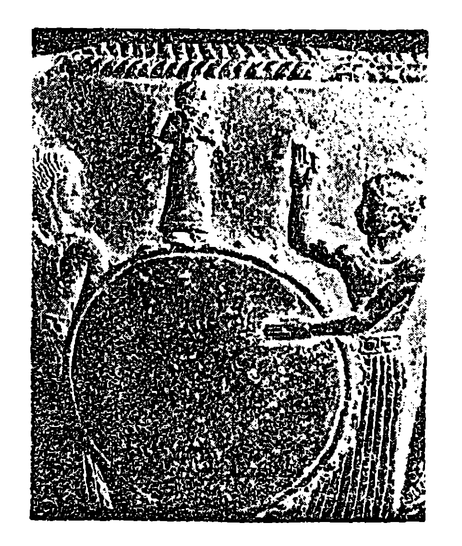
٥٩

لوحة (٢٣)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٦٠	لوح طيني	نقارية	بابلي قديم	المتحف البريطاني (لارسا)
٦١	إناء حجري	طبل كبير	السومري الحديث (أورنامو)	متحف اللوفر (تلو)



٦٠



٦١

لوحة (٢٤)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٦٢	دمية طينية	مزمار	بابلي قديم	متحف اللوفر (لارسا)
٦٣	دمية طينية	مزمار	بابلي قديم	المتحف العراقي (نفر)
٦٤	رسم جداري	قرن	بابلي قديم	— (ماري)



٦٢



٦٣

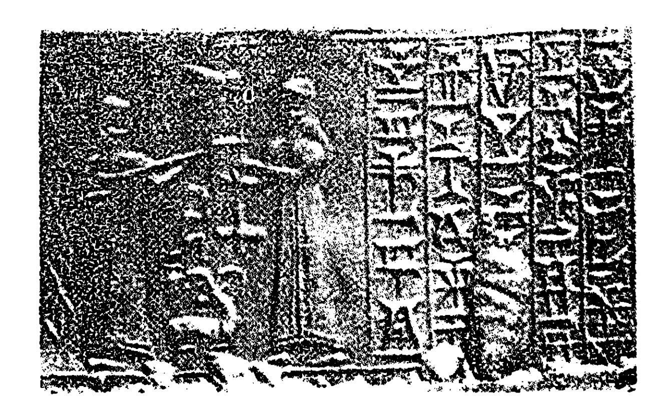




٦٤

لوحة (٢٥)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٦٥	ختم اسطواني	عود كنارة	الكشي (كوريكالزو)	متحف اللوفر (شراء)
٦٦	لوح طيني	عود كنارة	الكشي	المتحف العراقي (الوركاء)



٦٥



٦٦

لوحة (٢٦)

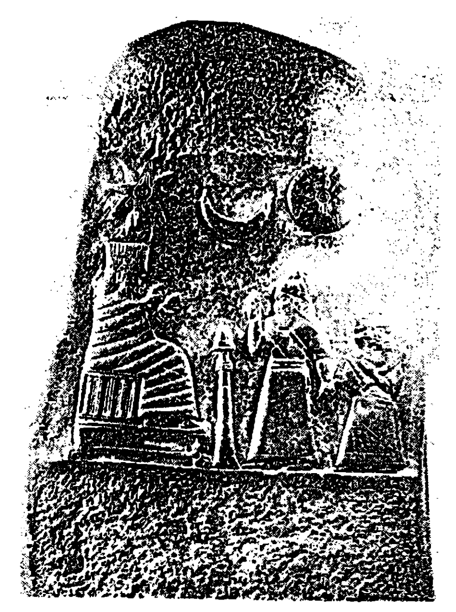
رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٦٧	لوح طيني	عود	الكشي	متحف اللوفر (شراء)



٦٧

لوحة (٢٧)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٦٨	حجر حدود (كودورو)	جنك	الكشي (مليشيباك)	متحف اللوفر (سوسا)
٦٩	لوح طيني	عود	الكشي	متحف اللوفر (شراء)
٧٠	لوح طيني	عود	الكشي	متحف اللوفر (شراء)



٦٨

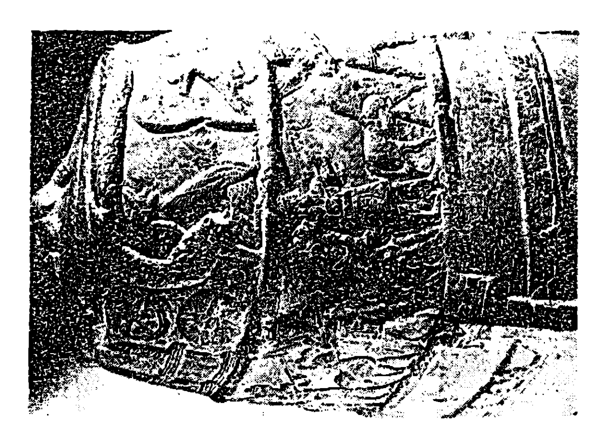


٧٠

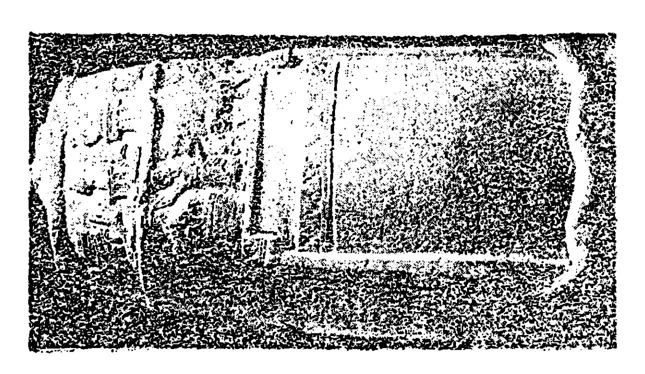
٦٩

لوحة (٢٨)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٧١	حجر حدود (كودورو)	عود	الكشي (مليشيباك)	متحف اللوفر (سوسا)
٧٢	حجر حدود (كودورو)	دف	الكشي (مليشيباك)	متحف اللوفر (سوسا)



٧١

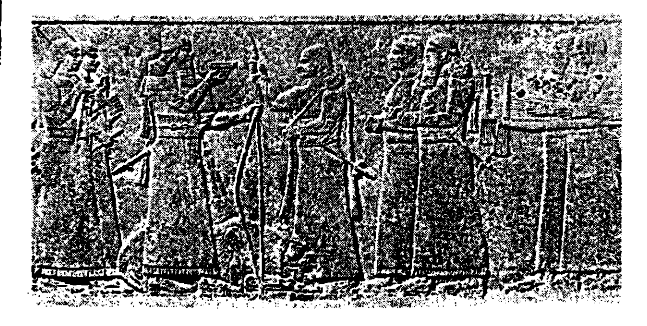


٧٢

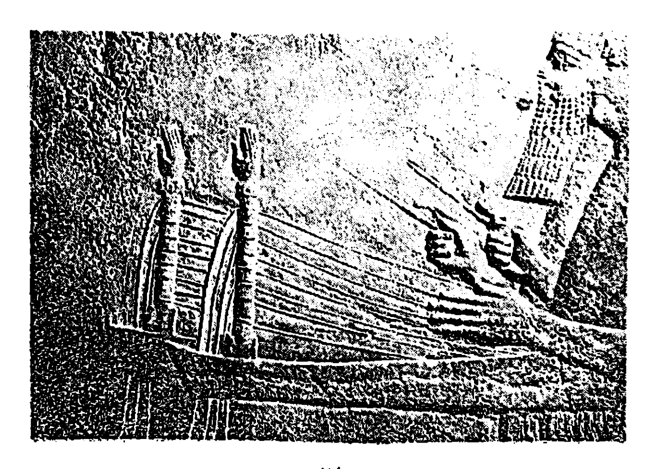
لوحة (٢٩)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٧٣	منحوتة جدارية	جنك	آشوري حديث (آشور ناصر بال الثاني)	المتحف البريطاني (نمرود)
٧٤	منحوتة جدارية	جنك	آشوري حديث (سنحاريب)	المتحف البريطاني (نينوى)





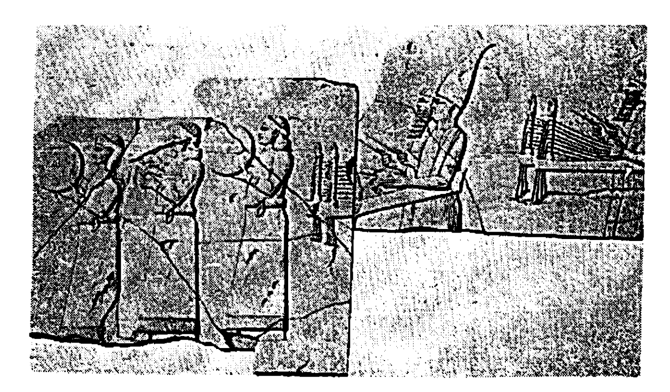
٧٣



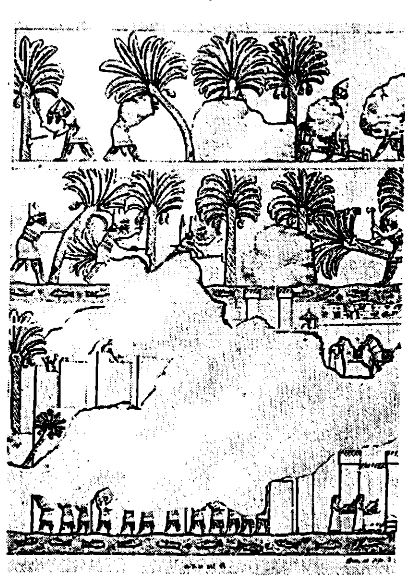
٧٤

لوحة (٣٠)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٧٥	منحوته جدارية	جنك دف صنوج يدوية	آشوري حديث (سنحاريب)	المتحف البريطاني (نينوى)
٧٦	منحوتة جدارية	جنك	آشوري حديث (سنحاريب)	المتحف البريطاني (نينوى)



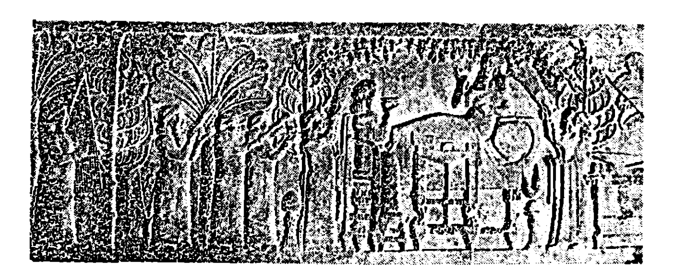
٧٥



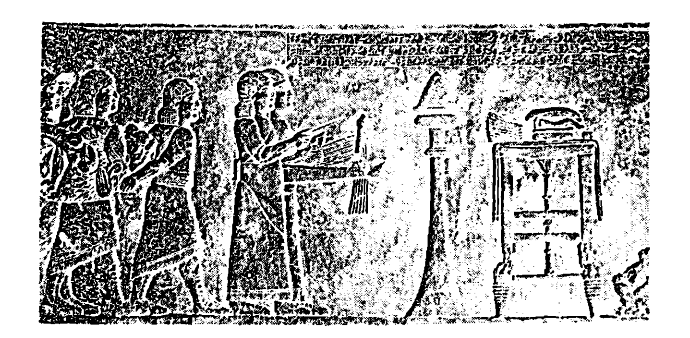
٧٦

لوحة (٣١)

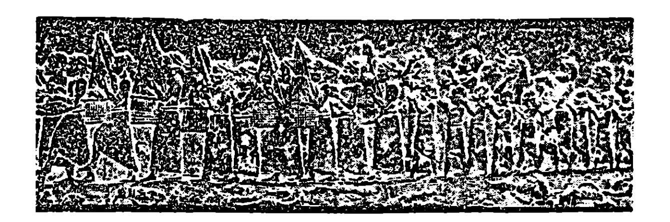
رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٧٧	منحوتة جدارية	جنك طبل	آشوري حديث (آشور بانيبال)	المتحف البريطاني (نينوى)
٧٨	منحوتة جدارية	جنك	آشوري حديث (آشور بانيبال)	المتحف البريطاني (نينوى)
٧٩	منحوتة جدارية	جنك أفقي جنك رأسي مزمار طبل	آشوري حديث (آشور بانيبال)	المتحف البريطاني (نينوى)



٧٧



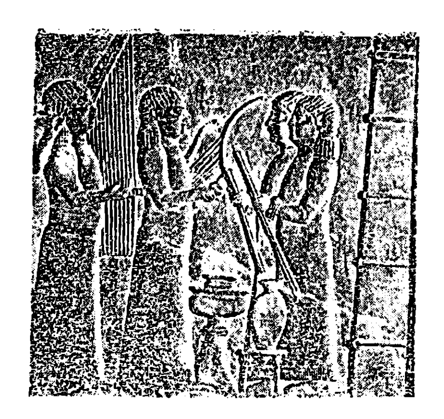
٧٨



٧٩

لوحة (٣٢)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٨٠	منحوتة جدارية	كنارة جنك مزمار	آشوري حدبث (آشور بانيبال)	المتحف البريطاني (نينوى)
٨١	منحوتة جدارية	كنارة جنك	آشوري حديث (آشور بانيبال)	المتحف البريطاني (نينوى)



٨٠



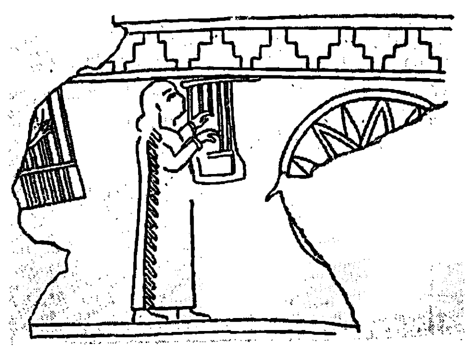
٨١

لوحة (٣٣)

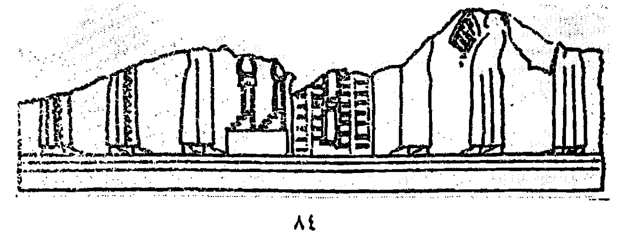
رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٨٢	منحوتة جدارية	كنارة	آشوري حديث (سنحاريب)	المتحف البريطاني (نينوى)
٨٣	فخار مزجج	كنارة	آشوري حديث	متحف برلين (آشور)
٨٤	فخار مزجج	كنارة	آشوري حديث	متحف برلين (آشور)



٨٢



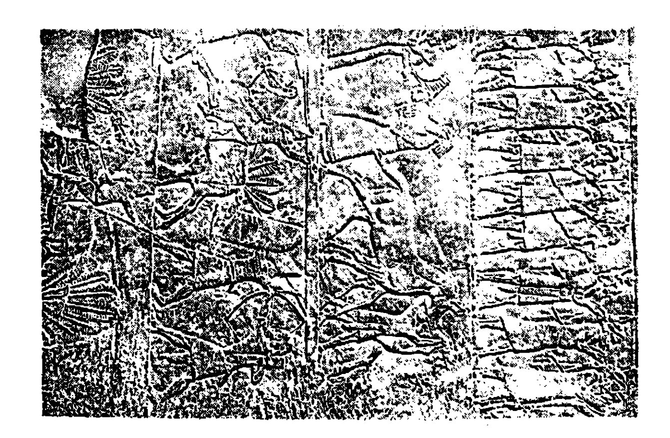
٨٣



٨٤

لوحة (٣٤)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٨٥ و٨٦	منحوتة جدارية	كنارة دف صنوج يدوية	آشوري حديث (آشور بانيبال)	متحف اللوفر (نينوى)



٨٥



٨٦

لوحة (٣٥)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٨٧ و٨٨	منحوتة جدارية	عود	آشوري حديث (آشور ناصربال الثاني)	المتحف البريطاني (نمرود)





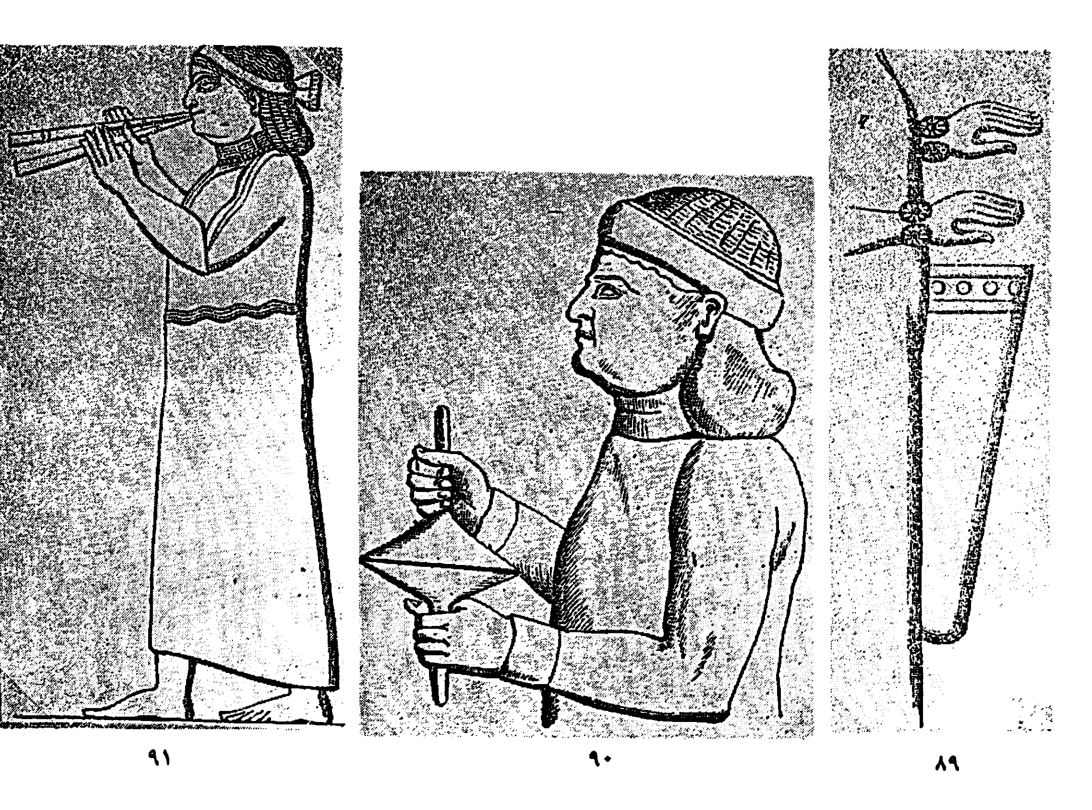
٨٧



٨٨

لوحة (٣٦)

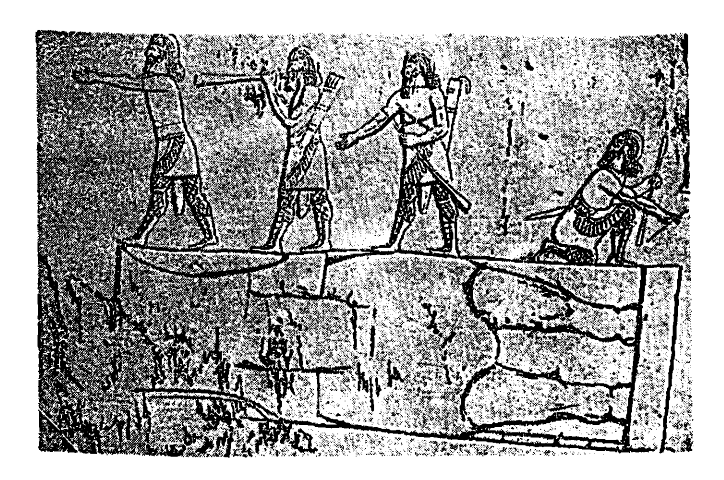
رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٨٩	منحوتة جدارية	طبل	آشوري حديث (آشور بانيبال)	المتحف البريطاني (نينوى)
٩٠	منحوتة جدارية	صنوج يدوية (جنجانات)	آشوري حديث (سنحاريب)	المتحف البريطاني (نينوى)
٩١	منحوتة جدارية	مزمار مزدوج	آشوري حديث (آشور بانيبال)	المتحف البريطاني (نينوى)



٨٩ ٩٠ ٩١

لوحة (٣٧)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٩٢ و٩٣	منحوتة جدارية	بوق	آشوري حديث (سنحاريب)	المتحف البريطاني (نينوى)



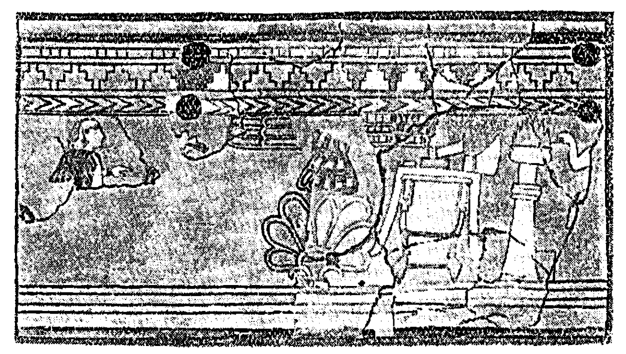
٩٢



٩٣

لوحة (٣٨)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٩٤	فخار مزجج	مزمار مزدوج طبل ؟	آشوري حديث	متحف برلين (آشور)
٩٥	ختم منبسط	كنارة	بابلي حديث	امريكا ؟ (نفر)
٩٦	دمية طينية	جنك	بابلي حديث	المتحف العراقي (نفر)



٩٤



٩٦



٩٥

لوحة (٣٩)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٩٧	دمية طينية	دف	بابلي حديث	متحف برلين (الوركاء)
٩٨	دمية طينية	دف	بابلي حديث	متحف اللوفر (شراء)
٩٩	دمية طينية	جنك	هلنستي	متحف برلين (بابل)



٩٧



٩٨



٩٩

لوحة (٤٠)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١٠٠	دمية طينية	جنك	هلنستي	متحف برلين (بابل)
١٠١	دمية طينية	جنك	هلنستي	متحف برلين (الوركاء)
١٠٢	دمية طينية	جنك	هلنستي	المتحف العراقي (الوركاء)


١٠٠


١٠١


١٠٢

لوحة (٤١)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١٠٣	دمية طينية	كنارة	هلنستي	المتحف العراقي (بابل)
١٠٤	دمية طينية	عود	هلنستي	المتحف العراقي (سلوقيا)
١٠٥	دمية طينية	كنارة	هلنستي	متحف اللوفر (كيش)



١٠٣



١٠٤



١٠٥

لوحة (٤٢)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١٠٦	لوح طيني	عود مزمار	هلنستي	متحف برلين (الوركاء)
١٠٧	دمية طينية	عود	هلنستي	متحف برلين (بابل)



١٠٦



١٠٧

لوحة (٤٣)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١٠٨	دمية طينية	دف	هلنستي	المتحف العراقي (بابل)
١٠٩	لوح طيني	دف	هلنستي	متحف اللوفر (تلو)
١١٠	لوح طيني	دف	هلنستي	متحف برلين (الوركاء)



١٠٩



١٠٨



١١٠

ا

لوحة (٤٤)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١١١	رقيم طيني	نقارية	سلوقي	– (الوركاء)
١١٢	لوح طيني	مزمار مزدوج كوبه	هلنسي	متحف برلين (بابل)

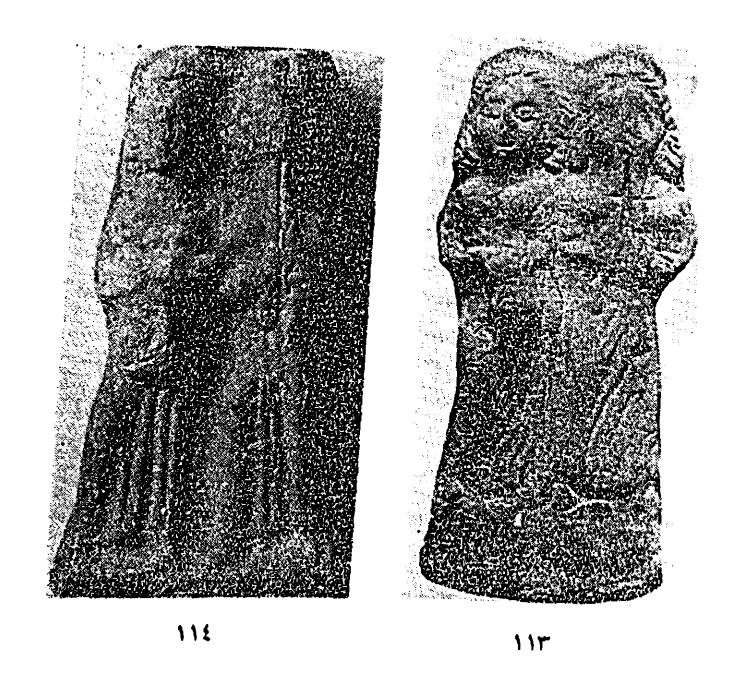
١١١



١١٢

لوحة (٤٥)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١١٣	لوح طيني	مزمار مزدوج كوبه	هلنستي	متحف برلين (بابل)
١١٤	لوح طيني	مزمار مزدوج كوبه	هلنستي	متحف برلين (الوركاء)



١١٣ ١١٤

لوحة (٤٦)

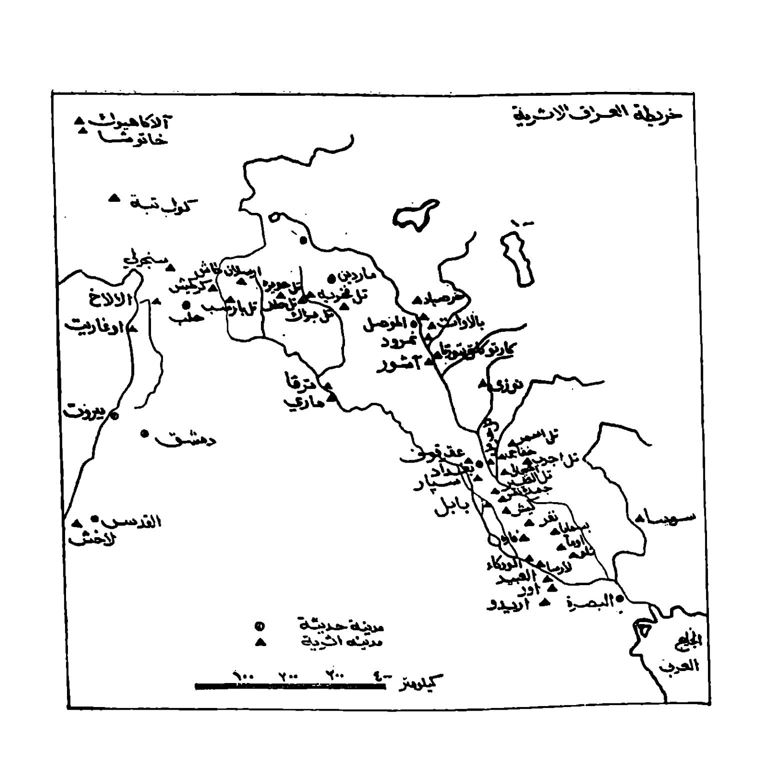
رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١١٥	دمية طينية	المصفار	هلنستي	متحف اللوفر (لارسا)
١١٦	لوح طيني	المصفار	هلنستي	متحف برلين (الوركاء)



١١٥



١١٦



خريطة العراق الاثرية
آلاكاهيوك
خاتوشا
كول تبة
سنجرلي
كركميش
الالاخ
اوغاريت
حلب
تل بارسيب
تل حلف
تل براك
ماردين
تل هريرة
خرصباد
الموصل
بالاوات
نمرود
آشور
نوزي
ترقا
ماري
بيروت
دمشق
عقرقوف
بغداد
سبار
بابل
تل اسمر
خفاجة
تل اجرب
تل الضباعي
كيش
نفر
سومر
اوما
تلو
لارسا
الوركاء
العبيد
اور
اريدو
البصرة
سوسة
القدس
لاخش
الخليج العربي
مدينة حديثة
مدينة اثرية
كيلومتر
٤٠٠ ٣٠٠ ٢٠٠ ١٠٠

هذا الكتاب

يعالج هذا الكتاب الذي يعتبر الأول من نوعه في المكتبة العربية ، جميع الآلات الموسيقية التي عزف عليها في العراق القديم منذ أقدم عصر جاءتنا منه آثار لها علاقة بالآلات الموسيقية أي في (حوالي ٣٠٠٠ ق. م) ، لغاية انتهاء العصر الفرثي (٢٤٧ ق. م – ٢٢٦ ب. م) ، وذلك طبقاً لتسلسل الأدوار الزمنية لتاريخ العراق . ومما يمتاز به هذا الكتاب عن الكتب الأجنبية انه احتوى على قطع أثرية ومعلومات جديدة وعدد ضخم من الصور والرسوم مما لا وجود لها في أي كتاب كتب في هذا الموضوع ، هذا بالإضافة إلى أنه عالج جميع الآلات الموسيقية في جميع الفترات التاريخية ، بعكس الكتب الأجنبية التي تناول بعضها بالبحث تاريخ الآلات الموسيقية خلال فترات معدودات بصورة موجزة، أو عالجت آلتين فقط خلال فترتين أو ثلاث . ويسهل هذا الكتاب على القارىء العربي الوقوف على آراء الباحثين الأجانب في هذا الموضوع ، ويزوده بأحدث وأوفى المعلومات حول الآلات الموسيقية في العراق القديم .

المؤسسة التجارية
بيروت

الثمن : ١٠ ل. ل
أو ما يعادلها